ISSN 2225-6083

جلد ۱۰

۲۰۱۹ء

لاہور یونیورسٹی آف مینجمنٹ سائنسز
لاہور، پاکستان

فہرست

اورنگ زیب نیازی*

ماحولیاتی تنقید: پس منظر، آغاز اور امتیازات

Abstract:

Ecocriticism: Background, Beginning and its Salient Features

Ecological criticism is the study of the relationship between literature and the environment. This field of study was established in the United States in the 1960s. It was initially titled environmental literary criticism, ecopoetics, and green cultural studies. As opposed to its contemporaneous critical approaches, ecocriticism adopts an earth-centric approach and raises new questions. It studies the impact of physiological conditions on the literary process and adopts a color of resistance by raising questions on the causes of climate change. This essay attempts to explain the background of ecocriticism and sheds light on its origins and evolution. It further elaborates on the methodology of ecocriticism by differentiating it from contemporaneous critical approaches.

Keywords: Ecocriticism, Ecological Criticism, Aurangzeb Niazi, Literature, Environment.

مغرب میں ماحول اساس ادبی مطالعات کا آغاز فلسفۂ ماحولیات (deep ecology) کی بنیادی بصیرتوں سے ہوا۔ فلسفۂ ماحولیات انسان پسندی (humanism) کے اُس متکبرانہ اور تفضیلی مفروضے کو چیلنج کرتا ہے جس کی رُو سے انسان

کائنات کا واحد متکلم موضوع اور مطلق قدر ہے نیز یہ کہ شعور، عقل اور دماغ (سائز میں بڑا ہونا) جیسی بعض عنایت کردہ خصوصیات کی بنا پر اسے فطرتی ترتیب میں دیگر موجودات اور جان دار مخلوقات پر برتری اور فضیلت حاصل ہے۔ اس مفروضے نے انسان اور فطرت کی ثنویت اور تشکیلی علاحدگی (hyper seperation) کی بنیاد رکھی جو انسان کو فطرت کے استحصال، اس پر غلبے اور تصرف کا حق تفویض کرتی ہے۔ یہ مفروضہ نشاۃ الثانیہ کے زمانے سے تمام علوم اور انسانی فکر میں راسخ ہو چکا تھا۔ چناں چہ روشن خیالی تحریک سے لے کر عہدِ حاضر تک تمام علوم کی بنیاد انسانی موضوع کو سمجھا گیا ہے۔ درحقیقت قرونِ وسطیٰ کی دانش فطرت کا یک رُخا تجربہ کرتی ہے۔ یہ فطرت کو انسانی ثقافت کی قلم رو سے بے دخل کرتی ہے اور اسے ایک لاتعلق اور خاموش معروض کے طور پر پیش کرتی ہے۔ اسے مزید تقویت مذہبی متون کی اُس تفسیر سے ملتی ہے جو فطرت کو محض خدا کی حاکمیت اور اس کی شان و شوکت کی ایک علامت متصور کرتی ہے۔ اس ضمن میں اکیلے نشاۃ الثانیہ کی فکر کو موردِ الزام ٹھہرانا بھی درست نہیں ۔ نشاۃ الثانیہ کی فکر کو یہ تصور یونانی فلاسفہ کے زنجیرِ ہستی (scala nature) کے تصور سے ورثے میں ملا تھا جس کے مطابق موجودات کے نظامِ مراتب میں انسان کا مرتبہ خدا اور فرشتوں سے کم اور تمام زمینی مخلوقات سے بلند ہے۔ چوں کہ انسان روح اور جسم کا مجموعہ ہے اس لیے فطرتی ترتیب میں اس کا مقام سب سے منفرد ہے۔ یہ اپنی روح کی بدولت خدا کے جب کہ اپنے مادی جسم کی وجہ سے نچلے درجے کے موجودات سے قریب ہے۔ رُوح اور مادے کی کش مکش اس کے اخلاقی کردار کا تعین کرتی ہے اور زبان و کلام کی صلاحیت اسے دیگر جان دار مخلوقات سے ممتاز بناتی ہے۔ کرسٹوفر مینز (Christopher Manes۔ پ: ۱۹۵۷ء) کے بہ قول:

> استدلال کے خاکے میں انسان کا مقام چوپایوں اور ناطق فرشتوں کے درمیان میں ہے۔ انسان پسندی نوعِ انسانی اور باقی حیاتیاتی کُرے کے مابین ایک مابعد الطبیعیاتی فرق پر زور دیتی ہے۔ یہ فرق ان قدیم تصورات کو نئے اور غیر معمولی مفاہیم عطا کرتا ہے جن کے مطابق انسان تعقلی کلام کی اہلیت رکھتا ہے جب کہ جانور اس سے محروم ہیں[۱]۔

اس کے برعکس قدیم ترین مذہبی عقیدے مظاہر پرستی (animism) کا اصرار ہے کہ انسان اور جانوروں کے علاوہ تمام مخلوقات اور موجودات بھی روحانی جوہر رکھتے ہیں۔ اس عقیدے کی رُو سے تمام مجہول موجودات نہ صرف ذی روح اور متکلم موضوع ہیں بلکہ انسان کے ساتھ تعامل اور ابلاغ کی صلاحیت بھی رکھتے ہیں۔ مرشیا ایلیڈ (Mircea Eliade۔ ۱۹۰۷ء۔ ۱۹۸۶ء) شمن پرستی (shamanism) پر اپنے تفصیلی مطالعات میں دعویٰ کرتا ہے کہ:

> پوری دنیا میں حیوانوں کی زبان بالخصوص پرندوں کی زبان سیکھنے کا عمل دراصل فطرت کے بھیدوں کو جاننے کے

مترادف ہے[۲]۔

انسان پسند مفکرین استدلال(reason)کی بنیاد پر فطرت کو مرکز میں لانے کی کوشش کرنے والے دعاوی کو غیر عقلیت پسندانہ اور توہم پرستی قرار دے کر یکسر نظر انداز کر دیتے ہیں۔انسان پسندی زنجیرِ ہستی،صحائف دینی کی تفسیر، خواندگی،سماجی اداروں کے پیچیدہ جال اور دانش ورانہ ترقی کی مدد سے جدید انسان کا ایک فریب کارانہ تصور تخلیق کرتی ہے جس کے مطابق انسان کو عقلی مقتدرہ کا درجہ حاصل ہے۔قرونِ وسطیٰ سے زمانہ ء حال تک ہر طرح کی فکری پیش رفت کے باوجود انسان کا یہ کردار اپنی قدیم حیثیت میں ثابت قدم رہا ہے[۳]۔دوسری طرف انسانی فضیلت کا یہ مفروضہ سائنس اساس معاشرت کے پھیلاؤ اور من مانی کا جواز بھی فراہم کرتا ہے۔اپنی برتری کے زعم میں انسان نے فطرت کے استحصال پر اپنے لیے پر آسایش تکنیکی معاشرے کی خواہش کی۔جس کا نتیجہ ایک ایسے ماحولیاتی بحران کی صورت میں سامنے آیا جو نہ صرف کُرہ ء حیات کی بقا بل کہ خود انسان کے لیے بھی آزار کا باعث ہو رہا ہے۔کرۂ ارض پر ماحولیاتی تباہی کا تمام سامان مثلاً ایٹمی تاب کاری ، اوزون کی تباہی،عالمی درجہء حرارت میں اضافہ،جنگلات کی کٹائی،زیر زمین پانی کا ضیاع،تیزابی بارشیں،شرح آبادی میں اضافہ اور نباتات اور حیوانات کی مختلف انواع کی معدومیت درحقیقت انسانی حرص،یہ زعم خود برتری اور فطرت کے بارے میں متکبرانہ رویے کا فراہم کردہ ہے۔

بیسویں صدی کے وسط تک بشر مرکزیت(anthropocentrism)کا تصور سماجی علوم اور انسانی فکر میں ایک حاوی عنصر کے طور پر موجود رہا۔یہ ماحولیات پسند مفکرین کے لیے ایک بڑا چیلنج تھا۔۱۹۴۹ء میں شایع ہونے والی ایلڈو لیو پولڈ(Aldo Leopold۔۱۸۸۷ء۔۱۹۴۸ء) کی کتاب *A Sand County Almanac* (۱۹۴۹ء)ماحولیات پسندی کی تاریخ کا ایک اہم واقعہ ثابت ہوئی جو اس چیلنج کا سامنا کرتی ہے ۔اس کتاب میں لیو پولڈ نے پہلی مرتبہ بشر مرکزی اقدار کے مقابل ''زمینی اخلاقیات'' (land ethics)کا ذکر کیا۔''زمینی اخلاقیات'' فطرت کے احترام اور بن کی حفاظت پر زور دیتی ہے۔یہ لارڈ مین(lord man)کے بشر مرکزی تصور کا مکمل استرداد کرتی ہے۔لیو پولڈ دعویٰ کرتا ہے کہ حیاتیاتی معاشرے میں بنی نوع انسان اور دوسری انواع برابر کے شہری ہیں۔انسان یا کوئی دوسری نوع دیگر مخلوقات سے کسی حوالے برتر ہے،نہ ہی کسی نوع کو دوسری نوع کے استحصال کا حق حاصل ہے۔ایلڈو لیو پولڈ کے یہ خیالات انسان پسندی کے مقابل اس فلسفے کے خدو خال وضع کرنے میں معاون ثابت ہوئے جسے فلسفہء ماحولیات کے نام سے موسوم کیا جاتا ہے۔فلسفہء ماحولیات کی اصطلاح پہلی مرتبہ ناروے کے فلسفی اَرن نائس(Arne Naess۔ ۱۹۱۲ء۔۲۰۰۹ء) نے ۱۹۷۳ء۔ ۱۹۷۲ء میں استعمال کی:

فلسفہء ماحولیات فطرت کی جبلی قدر پر اصرار کرتا ہے۔ یہ مغربی فلسفہ کی قائم کردہ انسان/فطرت کی ثنویت کو ماحولیاتی بحران کا سبب قرار دیتا ہے اور اقدار کی بشر مرکزیت سے ماحول اساس نظام کی طرف شفٹ کا مطالبہ کرتا ہے[۴]۔

اَرن نائس نے اس بات پر زور دیا کہ ماحول پسندی کو ماحول کے تحفظ اور بچاؤ سے کچھ زیادہ کرنے کی ضرورت ہے۔اس نے اپنے ہم خیال امریکی فلسفی جارج سیشنز (George Sessions۔۱۹۳۸ء۔۲۰۱۶ء) کے ساتھ مل کر فلسفہء ماحولیات کو ایک سماجی تحریک کی شکل دینے کے لیے درج ذیل آٹھ اصول مرتب کیے:

۱۔ زمین پر انسانی اور غیر انسانی زندگی کی فلاح بذاتِ خود ایک قدر ہے۔ یہ ایک آزاد قدر ہے جو انسانی مقاصد کے غیر انسانی مخلوقات کی افادیت کے احساس سے ماورا ہے۔

۲۔ مخلوقات و مظاہر کی کثرت اور تنوع اوپر بیان کی گئی قدر کے حصول میں معاون ہوتا ہے۔

۳۔ انسان کو سوائے انتہائی ضرورت کے، اس کثرت اور تنوع میں مداخلت یا اس کے بگاڑ کا اختیار نہیں ہے۔

۴۔ (لیکن) انسانی مداخلت پریشان کن ہے۔

۵۔ انسانی زندگی اور ثقافت کی بہتری کا انحصار آبادی میں تخفیف پر ہے اور اسی طرح دوسری مخلوقات کا بھی۔

۶۔ معاشی، تکنیکی اور آیڈیالوجیکل (ideological) ساختوں پر اثر انداز ہونے والی پالیسیوں کو تبدیل کرنا ضروری ہے۔

۷۔ نظریاتی تبدیلی کا مقصد زندگی کے معیار کی بہتری ہونا چاہیے نہ کہ زندگی کے معیار کو اونچا لے جانا۔

۸۔ جو لوگ مذکورہ بالا نکات پر دستخط کر چکے ہوں، ان پر بلا واسطہ و بالواسطہ یہ ذمہ داری عائد ہوتی ہے کہ وہ ان تبدیلیوں کے اطلاق کے لیے کوشش کریں[۵]۔

یہ اصول اپنے فلسفیانہ منہاج، مابعد الطبیعیاتی تناظر اور سماجی ماحولیاتی انصاف کے حوالے فلسفہء ماحولیات کو ماحول پسندی (environmentalism) بھی ممتاز کرتے ہیں۔ ماحولیات پسندی کی تحریک ماحولیاتی سائنس، ماحولیات کے بچاؤ اور تحفظ پر اپنی توجہ مرتکز کرتی ہے (فلسفہء ماحولیات کے داعیان اسے shallow ecology کا نام دیتے ہیں۔) جب کہ فلسفہء ماحولیات کا اصرار ہے کہ ماحولیاتی مسائل اور ماحولیاتی تحفظ پر توجہ صرف کرنے کے ساتھ بشر مرکزیت کے اس جبر کو توڑنا بھی ضروری ہے جو انسان کو فطرت کے استحصال کنندے کے طور پر پیش کرتا ہے۔ چناں چہ ضرورت ہے کہ عالمی سطح پر بشر مرکزیت کو حیات مرکزیت (biocentrism) میں تبدیل کیا جائے۔ اس مقصد کے لیے ہمیں نہ صرف اپنے طرزِ زیست کو بدلنا ہوگا بل کہ فطرت کے ساتھ اپنے تعلق اور رشتے کی نوعیت پر بھی از سرِ نو غور کرنا ہوگا۔ فلسفہء ماحولیات اور مقامیت نگاری کے نظریہ ساز گیری سنائڈر (Gary Snyder۔پ: ۱۹۳۰ء) کہتے ہیں:

> اگر انسان کو زمین پر زندہ رہنا ہے تو اسے اپنی پانچ ملین سال پرانی شہریت پسند تہذیبی روایت کو ایک ایسی نئی ثقافت میں بدلنا ہوگا جو ماحول کے حوالے سے حساس، ہم آہنگ، آزاد خیال، سائنسی اور روحانی ہو۔ان تبدیلیوں کے حصول کے لیے ہمیں اپنے ذہن اور معاشرتی عقائد کو تبدیل کرنا ہوگا اور معاشیات کو ماحولیات کی ایک ذیلی شاخ کے طور پر دیکھنا ہوگا۔(یاد رہے کہ)مکمل تبدیلی سے کم کوئی چیز فائدہ دینے والی نہیں[۶]۔

نئی ثقافت کا مطالبہ صنعتی معاشروں کے خلاف مزاحمت کی راہ ہموار کرتا ہے۔یہ توسیع پسند جدید معیشتوں کی اس بے مہار طاقت کو معرضِ سوال میں لاتا ہے جو انسانی ترقی کے نام پر زمین اور اس کے وسائل کو اپنے سرمایے میں بڑھوتری کا ذریعہ اور خام مال تصور کرتی ہے۔بیسویں صدی کے امریکی ماہرِ ماحولیات بیری کامنر(Barry Commoner۔۱۹۱۷ء۔ ۲۰۱۲ء)کے''ماحولیات کے چار قوانین''ماحولیاتی بحران کے اسباب کے تجزیے اور ٹیکنالوجی کے استعمال اور فطرتی اقدار کے مابین توازن پر اصرار کرتے ہیں[۷]۔بالخصوص بیری کامنر کا پہلا قانون''ہر شے دوسری شے سے مربوط ہے''ادبی متون کے ماحول اساس مطالعات کے لیے ٹھوس جواز فراہم کرتا ہے۔کامنر کا استدلال ہے کہ فطرت کی دنیا میں کوئی شے دوسری شے سے الگ نہیں۔تمام مظاہر اور اشیا کی زندگی کا دارومدار باہمی تعامل اور باہمی انحصار پر ہے۔کامنر کا پہلا قانون اس موقف کو تقویت دیتا ہے کہ فطرت اور ثقافت ایک دوسرے سے الگ مظہر نہیں ہیں۔انسان اور انسان کی تخلیقی سرگرمیاں جہاں ایک طرف ثقافت اور تاریخ سے جڑی ہوئی ہیں وہیں دوسری طرف ادب کی تخلیق، تخلیقی عمل اور تخلیقی ذرایع فطرت اور ماحول سے بھی پوری طرح ہم آہنگ اور مربوط ہیں۔اس تناظر میں جوزف میکر(Joseph Meeker۔پ: ۱۹۳۲ء) یہ درست سوال اٹھاتا ہے کہ:

> انسان زمین کی واحد ادب تخلیق کرنے والی مخلوق ہے۔اگر ادب کی تخلیق نوعِ انسانی کا منفرد وصف ہے تو پھر انسانی رویّوں اور قدرتی ماحول پر اس کے اثرات کی بھی شفاف اور ایمان دارانہ تحقیق ہونی چاہیے تاکہ یہ تعین ہوسکے کہ انسانیت کی فلاح اور بقا کے لیے ادب کا کیا کردار ہے(اگر ہے تو)؟ ۔نیز یہ دوسری انواع اور ارد گرد کی دنیا کے ساتھ انسانی رشتوں میں کن بصیرتوں کو نمایاں کرتا ہے؟ کیا یہ ایک ایسی سرگرمی ہے جو ہمیں دنیا سے قریب کرتی ہے یا ہمارے اندر اس کے لیے کدورت کو جنم دیتی ہے؟ فطرت کے انتخاب اور ارتقا کے اس ناقابل رحم تناظر میں کیا ادب ہماری بقا کے لیے زیادہ کردار ادا کرتا ہے یا ہماری معدومیت کے لیے؟[۸]

ادب اور ماحول کی ہم رشتگی کے سوال نے جس تنقیدی طرزِ مطالعہ کی بنیاد رکھی اسے ابتدائی طور پر سبز انتقاد، ماحولیاتی شعریات، سبز شعریات، سبز ثقافتی مطالعات کا نام دیا گیا۔ماحولیاتی تنقید(ecocriticism) کی اصطلاح پہلی مرتبہ ولیم رؤیکرٹ (William

Rueckert_۱۹۲۶ء_۲۰۰۶ء) نے اپنے مضمون"Literature and Ecology:An Experiment in Ecocriticism" میں استعمال کی۔اس اصطلاح کے اوّلین استعمال کے بارے میں ایک دعویٰ امریکی نقاد کارل کروبر(Karl Kroeber_۱۹۲۶ء_۲۰۰۹ء) کی طرف سے بھی سامنے آیا۔ جس کا مضمون"Home at Grasmere:Ecological Holinem" ۱۹۷۴ء میں شایع ہوا تھا[۹]۔ ولیم روئیکرٹ ادب کو محفوظ توانائی کا ذخیرہ اور زبان کو تخلیقی توانائی محفوظ کرنے والے مختلف ذرائع میں سے ایک ذریعہ قرار دیتا ہے۔اس کے مطابق یہ محفوظ توانائی تخلیقی توانائی اور زبان کے مراکز سے ادب میں منتقل ہوتی ہے۔یہ توانائی دوران قرأت قاری کی طرف بہتی ہے اور قاری سے واپس قوتِ متخیلہ اور زبان کے مراکز کی طرف۔روئیکرٹ کا کہنا ہے کہ ادب میں بہنے والی توانائی قابل تجدید ہوتی ہے۔سورج سے سے خارج ہونے والی توانائی کے برعکس ادب کی محفوظ توانائی ختم یا منتشر نہیں ہوتی بل کہ دوسرے متون میں منقلب ہو جاتی ہے[۱۰]۔معاصر تنقیدی نظریات ولیم روئیکرٹ کے اس دعوے کی تائید کرتے ہیں۔پس ساختیات دعویٰ کرتی ہے کہ کسی متن کے معانی حتمی نہیں ہوتے،تناظرات کے بدلنے اور بار بار قرأت سے متن کے نئے معانی منکشف ہوتے ہیں اور یہ سلسلہ لا متناہی ہوسکتا ہے۔چناں چہ محفوظ توانائی کا نئے زمانوں میں منتقل ہونے اور ختم یا منتشر نہ ہونے کا دعویٰ برمحل معلوم ہوتا ہے۔روئیکرٹ کے خیالات ماحولیات کے سائنسی تصورات اور ادبی تخلیقی تجربے کے مابین مطابقت پیدا کرنے کی ایک مربوط کوشش ہیں تاہم یہ تعریف صرف ادب اور ماحولیات کے رشتوں کی وضاحت کرتی ہے اس لیے محدود ہے جب کہ وین ڈیل ہیرس(Wendell Harrison_پ:۱۹۵۷ء) نے اپنے مضمون"Towards an Ecological Criticism:Contextual Versus Unconditioned Literary Theory" میں ادب اور طبعی دنیا کے تمام ممکنہ رشتوں کو اس تعریف میں شامل کر کے ماحولیاتی تنقید کے کردار کو مزید وسعت دی ہے[۱۱]۔

ماحولیاتی تنقید ماحولیاتی تصورات کا اطلاق ادب پر کرتی ہے۔یہ انسانی ثقافت اور فطرت کے مابین رشتوں کے اس نظام کا مطالعہ کرتی جو کسی ایک کی برتری یا اجارہ داری کے بجائے برابری اور باہمی احترام کے اُصول پر قائم ہوتا ہے۔ماحولیاتی تنقید کے معاصر،ماقبل تنقیدی نظریات،مکتب ہائے فکر اور ثقافتی مطالعات بشر مرکزی فکر کے حامل ہیں۔یہ نظریات انسان اور ثقافت کے تعلق کے تناظر میں انسان کے حسی،نفسی اور لسانی تجربے کو مرکز مطالعہ بناتے ہیں۔یہ رویّہ ایک طرف انسان اور ثقافت کے باہمی تعلق کی ناگزیریت پر اصرار کرتا ہے تو دوسری طرف انسانی ثقافت اور فطرتی دنیا کی تشکیلی علاحدگی کو بھی باور کراتا ہے۔یوں انسان اور فطرت اور انسان اور فطرتی دنیا کے مابین ایک مغائرت کو بھی جنم دیتا ہے۔ماحولیاتی تنقید اس مغائرت کو ختم کرنے پر زور دیتی ہے۔بہ قول شیرل گلاٹفیلٹی(Cheryll Glotfelty_پ:۱۹۵۸ء):

ماحولیاتی تنقید کا بنیادی مقصد صرف یہ ہے کہ انسانی دنیا طبعی دنیا سے منسلک ہے؛اس پر اثر انداز ہوتی ہے اور اس کے اثرات کو قبول بھی کرتی ہے۔ماحولیاتی تنقید فطرت اور ثقافت کے مابین باہمی روابط بالخصوص ادب اور زبان کے ثقافتی اوضاع کو موضوع بناتی ہے۔ایک تنقیدی موقف کی حیثیت سے یہ ایک طرف ادب سے وابستہ ہے اور دوسری طرف زمین سے۔جب کہ ایک نظری کلامیے طور پر یہ انسانی اور غیر انسانی مخلوق کے مابین مکالمے کی راہ ہموار کرتی ہے [۱۲]۔

ماحولیاتی تنقید اپنی غایت میں ایک ادبی نظریہ ہے۔تاہم یہ دوطرح کے سوالات قائم کرتی ہے۔یہ سوالات اس کی ادبی اور سماجی (کسی حد تک سیاسی) حیثیت کا تعین کرتے ہیں۔اپنی ادبی حیثیت میں یہ ادب اور فطرتی دنیا کے رشتوں،ادب میں فطرت کی پیش کش،ادبی تخلیقی تجربے پر طبعی ماحول کے اثرات اور ثقافتی اقدار اور فطرت کے مابین تعلق کا مطالعہ کرتی ہے۔یہ ادبی متن کے ان معانی تک رسائی کی کوشش کرتی ہے جو فطرت کے زائیدہ ہیں۔ولیم ہاورتھ (William Howarth۔پ:۱۹۴۰ء) کے مطابق:

ماحولیاتی تنقید فطرت اور کلچر کے درمیان ہمہ وقت موجود ان علامتوں اور قدری اشاروں کا مشاہدہ کرتی ہے جو ہیئت اور معانی کا تعین کرتے ہیں۔ماحولیاتی تنقید ہمیں باور کراتی ہے کہ زندگی کلام کرتی ہے [۱۳]۔

نشان خاطر رہے کہ ماحولیاتی تنقید اپنی ادبی حیثیت میں کسی تنقیدی تھیوری سے زیادہ ایک طرزِ مطالعہ کا نام ہے جو ساختیات (structuralism)، مارکسیت (marxism)،تانیثیت (feminism)،مابعد نو آبادیاتی تنقید (postcolonial criticism) اور نفسیاتی تنقید (psychological criticism) کی طرح زبان،ثقافت،جنس یا تاریخی و سماجی عوامل اور محرکات کے بر عکس زمین مرکز یا ماحول اساس منہاج اختیار کرتی ہے۔شیرل گلاٹفیلٹی نے ماحولیاتی تنقیدی طرز مطالعہ کی وضاحت کے لیے ایلین شوالٹر (Elaine Showalter۔پ:۱۹۴۱ء) کے تانیثی ماڈل کی مثال دی ہے۔وہ ماحولیاتی تنقید کے مختلف مراحل کو شوالٹر کے ماڈل میں بیان کردہ تانیثی تنقید کے تین مراحل کے مماثل قرار دیتی ہے۔شوالٹر کے ماڈل (model) میں تانیثی تنقید کا پہلا مرحلہ نسائی حسیت اور مذہبی لٹریچر میں عورت سے متعلق تصورات کو موضوع بناتا ہے۔یہ مرحلہ فرسودہ صنفی تصورات کو بے نقاب کرتا ہے؛ادب میں عورت کی غیر موجودگی کو نشان زد کرتا ہے اور ان ادبی جمالیاتی اقدار پر سوال اُٹھاتا ہے جنھوں نے عورت کے تجربات کو نظر انداز کیا۔گلاٹفیلٹی کے مطابق ماحولیاتی تنقید بھی یہ دیکھنے کی کوشش کرتی ہے کہ ادب میں فطرت کو کس طرح پیش کیا گیا ہے۔یہ فطرت کے مساوی حقوق کو نظر انداز کرنے والے فرسودہ تصورات (جنت، مقامی دنیا، پاکیزہ زمین، بدبودار دلدل، جنگلی دنیا وغیرہ) کو مرکز مطالعہ بناتی ہے اور یہ سوال اُٹھاتی ہے کہ متن میں فطرت بذات خود کہاں ہے؟ شوالٹر کے تانیثی ماڈل

کا دوسرا مرحلہ ادب میں تانیثی روایت کی از سرِ نو دریافت ہے۔ ماحولیاتی تنقید بھی فطرت کی بحالی پر زور دیتی ہے نیز جس طرح تانیثی تنقید خواتین مصنفین کی ذاتی زندگی میں دل چسپی کا اظہار کرتی ہے اسی طرح ماحولیاتی تنقید بھی مصنف کی ذاتی زندگی میں ان محرکات کا کھوج لگاتی ہے جو اس کے تخلیقی تجربے پر اثر انداز ہو سکتے ہیں۔اپنے تیسرے مرحلے میں شوالٹر کا ماڈل ادب میں جنس اور صنف کی علامتی تشکیل پر بنیادی نوعیت کے سوال اُٹھا کر مختلف نظریات تشکیل دیتا ہے۔ ماحولیاتی تنقید کا مساوی مرحلہ بھی مختلف انواع کی علامتی تشکیل کا تجزیہ کرتا ہے۔تانیثی تنقید مرد/عورت کی ثنویت اور عورت کے استحصال کو موضوع بناتی ہے بعینہٖ ماحولیاتی تنقید انسان/فطرت کی ثنویت اور فطرت پر انسان کے غلبے اور فطرت کے استحصال پر توجہ مرکوز کرتی ہے[۱۴]۔

ماحولیاتی تنقید کا دوسرا پہلو ماحولیاتی انصاف اور فطرت کے یکساں احترام کے لیے کوششوں سے عبارت ہے ۔ ماحولیاتی تنقید کی یہ جہت اسے ایک سماجی تحریک کا رُخ عطا کرتی ہے۔یہ پہلو سائنس کے ساتھ ماحولیاتی تنقید کے دو جذبی تعلق کی طرف بھی اشارہ کرتا ہے۔یہ تنقیدی بصیرت مرکزی طور پر علم ماحولیات(ecology) سے غذا حاصل کرتی ہے جو بذاتِ خود ایک سائنس ہے جب کہ اس مکتبِ فکر کی سماجی جہت کا مقدمہ سائنسی ایجادات اور ٹیکنالوجی(technology) کی مخالفت پر قائم ہوتا ہے۔اس کے نزدیک ماحولیاتی تباہی کے تمام ہتھیار سائنس کی پیداوار ہیں۔چناں چہ ماحولیاتی تباہی کا سبب بھی سائنس ہے۔ماحولیاتی ناقدین اس تناقص کی خاطر خواہ توجیہ پیش نہیں کر سکے۔

ایک فعال تحریک کے طور پر ماحولیاتی تحریک کی پہلی لہر ۱۹۶۰ء کی دہائی میں پیدا ہوئی۔ رچل کیرسن(Rachel Carson۔۱۹۰۷ء۔ ۱۹۶۴ء) کی کتاب سائلنٹ سپرنگ(*Silent Spring*۔ ۱۹۶۲ء)اس تحریک کا نقطۂ آغاز ہے۔اس کتاب میں کیرسن نے امریکی معاشرے کو درپیش ماحولیاتی مسائل اور ان کے اسباب کو نشان زد کیا۔اس نے کیڑے مار ادویات کے کیمیاوی اثرات کے خلاف آواز بلند کرتے ہوئے درحقیقت مقتدر سرمایہ دار قوتوں کو چیلنج(challenge) کیا۔اس لیے امریکا میں اس کتاب کو شدید مخالفت کا سامنا کرنا پڑا تاہم یہی کتاب ماحولیاتی آگاہی کی مہم اور ماحولیاتی انصاف کی تحریک کا منشور ثابت ہوئی۔اسی زمانے میں لائن وائٹ مین(Lyne White Man۔پ:۱۹۲۷ء)،لیو مارکس(Leo Merchant۔پ:۱۹۱۹ء)، کیرولن مرچنٹ (Carolyn Merchant۔پ:۱۹۳۶ء) اور کچھ دوسرے ماحولیاتی مفکرین نے ادب اور موجودہ ماحولیاتی بحران کے تعلق کا سوال اُٹھایا۔ انھوں نے انسانی برتری کے دعوے کو مسترد کرتے ہوئے ماحول مرکزیت پر زور دیا[۱۶]۔بیداری کی اس لہر نے امریکی ادب میں فطرت نگاری کی قدیم روایت کی بازیافت اور احیا کی راہ ہموار کی۔اس کی وجہ سے ہنری ڈیوڈ تھورے(Henry David Thoreau۔ ۱۸۱۷ء۔ ۱۸۶۲ء)،رالف ایمرسن(Rolph

Emerson_۱۸۰۳ء۔۱۸۸۲ء)،مارگریٹ فُلر(Margret Fuller_۱۸۱۰ء۔۱۸۵۰ء)،واشنگٹن اَروِن(Washington Irving_ ۱۷۸۳ء۔۱۸۵۹ء)،ولیم بارٹرم (William Bartram_ ۱۷۳۹ء۔ ۱۸۲۳ء) اور چیٹوا برائینڈ (Chateaubriand_۱۷۶۸ء۔۱۸۴۸ء) کے قدیم متون کو ادبی مطالعات کے مرکز میں جگہ ملی۔اس کے ساتھ ساتھ بیری لوپز(Barry Lopez_پ:۱۹۴۵ء)،ایلڈو لیو پولڈ(Edward Leopold_۱۸۶۸ء۔ ۱۹۳۸ء)،اینی ڈلرڈ(Any Dollard_پ:۱۹۴۵ء)، ایڈورڈ ایبے(Edward Abbey_۱۹۲۸ء۔۲۰۱۶ء)،وین ڈیل بیری (Wendell Berry_ ۱۹۳۴ء۔۲۰۱۱ء) اور جمیکا کن کیڈ(Jamaica Kincaid_پ:۱۹۴۹ء) کی نثری تحریروں نے ماحولیاتی آ گاہی کی مہم کو ایک نئی زندگی دی۔ماحولیاتی تنقید کی پہلی لہر سے وابستہ مصنفین ماحولیاتی مسائل سے زیادہ فطرتی دنیا سے قربت اور ماحول اور مقام سے انسانی تعلق کو مرکز مطالعہ بناتے ہیں۔یہ فطرت کی تعبیر انفرادی نقطۂ نظر سے کرتے ہیں،ان کے ہاں منظر کے ساتھ مصنف کا ذاتی تعلق نمایاں رہتا ہے۔اس عہد کی ماحولیاتی تنقید زیادہ تر غیر افسانوی نثر پر اپنی توجہ مرتکز رکھتی ہے۔

ماحولیاتی تنقید کی دوسری لہر نے ۱۹۹۰ء کی دہائی کے آغاز میں جنم لیا جس نے اس مکتب فکر کو ایک فعال تحریک کی شکل دی۔یہ لہر طبعی ماحول میں انسانی شرکت کو موضوع بناتی ہے۔یہاں سے فطرت اور انسان کے باہمی رشتے پر مکالمے کا آغاز ہوتا ہے۔اس دور کے ناقدین سائلنٹ سپرنگ میں قائم کیے گئے مقدمات کو بنیاد بنا کر ادب کے نئے کردار کا تقاضا کرتے ہیں۔پہلی لہر سے وابستہ مصنفین باقاعدہ ادبی نقاد نہیں تھے۔تنقید سے زیادہ ان کا تعلق ماحولیاتی سائنس،سماجی فکر یا فطرت نگاری سے تھا جب کہ ۱۹۹۰ء کی دہائی میں کچھ ایسے نقاد وابستہ ہوئے جنھوں نے اس تنقیدی نقطہ نظر کو ایک دبستان کی صورت دینے میں نمایاں کام کیا۔اس ضمن میں لارنس بیول(Lawrence Buell_پ: ۱۹۳۹ء) اور جوناتھن بیٹ(Jonathan Bate_پ:۱۹۵۸ء) کا ذکر ناگزیر ہے جنھوں نے ورڈز ورتھ(William Wordsworth_ ۱۷۷۰ء۔۱۸۵۰ء) جیسے فطرت نگاروں کے مطالعات سے ماحولیاتی تنقیدی تناظر کو وسیع کیا۔اس دوران ہیرالڈ فرام(Harold Fromm_پ:۱۹۳۳ء)،برجس شیرل گلاٹفیلٹی اور سکاٹ سلووِک(Scott Slovice_پ:۲۰ جون ۱۹۶۰ء) جیسے ماحولیات پسندوں کی کوششوں سے سالانہ ادبی کانفرنسوں میں ماحولیاتی ادب کو ایک مستقل موضوع کی حیثیت ملی۔۱۹۹۲ء میں ایک ماحولیاتی ادبی تنظیم Association for the Studies of Literature and Environment(ASLE) قائم کی گئی جس کا مقصد ماحولیاتی ادب پر تحقیق اور اس کی ترویج و ترقی تھا۔۱۹۹۳ء میں پیٹرک مرفی (Patrick Murphy_۱۹۷۶ء) نے *Interdisciplinary Studies in Literature and Environment(ISLE)* کے نام سے ایک رسالہ شروع کیا جو ماحولیاتی فکر کو اُجاگر کرنے میں ایک پلیٹ فارم(platform) ثابت ہوا[۱۷]۔بیسویں صدی کے اختتام تک ماحولیاتی تنقید ایک مستحکم دبستان کے طور پر اپنی جداگانہ شناخت قائم کرنے میں

کامیاب ہو چکی تھی لیکن یہ امر قابل ذکر ہے کہ ماحولیاتی تنقید کو ادبی منظر نامے پر اپنی حیثیت منوانے میں کم و بیش تیس سال کا عرصہ لگا جب کہ اسی زمانے میں منظر عام پر آنے والے تنقیدی نظریات مثلاً ساختیات، ردتشکیل (deconstructivism)، تانیثیت، نو تاریخیت (new historicism)، نو مارکسیت (neo-marxism) اور مابعد نو آبادیات کو بہت جلد قبول عام کی سند مل گئی۔ ماحولیاتی تنقید کی پیش قدمی میں سست روی کے کئی اسباب تھے۔ جن میں سے ایک بڑا سبب تو یہ تھا کہ جن مفکرین نے ماحولیاتی ادبی مطالعات کی بنیاد رکھی، وہ باقاعدہ ادبی نقاد نہیں تھے۔ اس عہد کے بڑے تنقیدی نام لسانی ادبی تھیوری کی طرف متوجہ تھے۔ ابتدا میں ماحولیاتی تنقید کو کوئی ایسا بڑا نقاد میسر نہیں آیا جو اس تنقیدی نظام کے خدو خال وضع کرتا۔ نیز ماحولیاتی تنقید نے ابتدا میں ہی ماحولیاتی انصاف اور ماحولیاتی بحران کا سوال اُٹھا کر براہِ راست مقتدر سیاسی قوتوں کی اجارہ داری کو چیلنج کیا تھا، چناں چہ اسے خود کو مقتدر سیاسی کلامیوں سے بچانے کے لیے ایک دوسرے محاذ پر بھی جدو جہد کرنی پڑی۔ علاوہ ازیں معاصر ادبی ناقدین کی طرف سے فطرت اور ماحولیات کو ایک معاندانہ رویّے کا سامنا بھی رہا جو ماحولیاتی تنقید کی مقبولیت میں تاخیر کا سبب بنا۔ رولاں بارتھ (Roland Barthe۔ ۱۹۱۵ء۔ ۱۹۸۰ء) کی طرف سے فطرت کو بذاتِ خود تاریخی ثابت کرنے کے لیے فطرت، اس کے قوانین اور اس کی حدود کو برہنہ کرنے کی دعوت [۱۸] اسی معاندانہ رویے کی جانب اشارہ کرتی ہے۔ مگر ماحولیاتی تنقید اور اس کے ہم عصر تنقیدی نظریات کے مابین دوری اور مغائرت کی اصل وجہ ان دو کا تصور دنیا اور مطالعاتی منہاج ہے:

> تاریخی، نفسیاتی، مارکسی، ساختیاتی، مابعد جدید تنقید جیسے دبستانوں میں دنیا سے مراد 'سماجی اور نفسی' دنیا ہے۔ یہ سب نظریات ادب کا مطالعہ کرتے ہوئے جس انسانی تجربے کا تجزیہ، تحسین، تعبیر اور تعین قدر کرتے ہیں۔ وہ زبان، معاشرہ، تاریخ، سیاست، معیشت، شعور و لاشعور جیسے عناصر سے مرکب ہوتا ہے۔ ماحولیاتی تنقید اس تصور دنیا اور انسانی تجربے کی اس تعبیر پر سوال قائم کرتی ہے[۱۹]۔

بشر مرکزیت کا تصور انسانی ثقافت کو قدر مطلق تصور کرتا ہے۔ یہ فطرت اور غیر انسانی موجودات کو اضافی قدر اور شے تصور کرتے ہوئے اسے حاشیے کی طرف دھکیلنے کا رجحان رکھتا ہے۔ اس کے برعکس ماحولیاتی تنقید فطرت اور ثقافت کی ثنویت کو مسترد کرتی ہے۔ یہ انسان کے تخلیقی تجربے کو فطرتی اور متن کو فطرتی تشکیل قرار دینے کا مطالبہ کرتی ہے۔ چناں چہ ادب اور فطری دنیا کے مابین رشتوں کے مطالعے سے ان معانی تک رسائی کی کوشش کرتی ہے جن کا منبع فطرت ہے۔ ادب اور فطرت کے مابین رشتے کا مفروضہ:

> بہ ظاہر ساختیاتی تنقید کے اس مفروضے کے مماثل محسوس ہوتا ہے کہ 'ادب رشتوں کا نظام' ہے لیکن ایک بنیادی فرق ملحوظ رکھنا چاہیے۔ ماحولیاتی تنقید ساختیات کے مقابلے میں رشتوں کا وسیع نظام رکھتی

ہے۔ساختیات میں متن ثقافتی رشتوں کے نظام سے عبارت ہے جب کہ ماحولیاتی تنقید میں یہ رشتے ثقافت وطبعی دنیا کو محیط ہیں[۲۰]۔

معاصر تنقیدی نظریات کا مطالعاتی منہاج تاریخی،سماجی،نفسیاتی،ثقافتی اور لسانی ہے جب کہ ماحولیاتی تنقید کا نقطۂ ارتکاز فطرت،زمین اور ماحول ہے۔یہ ان متون اور اصناف کو زیر بحث لاتی ہے جن میں خارجی مظاہر(زمین اور ماحول کی خصوصیات) کا بیان زیادہ ہو۔یہ خاص طور پر فطرت نگاری،منظر نگاری ،بن نگاری اور راعیانیت(pastoralism) جیسی اصناف کو مرکز بناتی ہے۔ابتدائی ناقدین نے صرف غیر افسانوی نثر کواپنے مطالعات میں جگہ دی،بعد ازاں ناول اور افسانے کی طرف بھی توجہ منتقل ہوئی۔ماحولیاتی تنقید ادب میں فطرتی مظاہر یعنی پہاڑ،جنگل،دریا،پرندے،نباتات کے سادہ بیان یا فطرت نگاری کے سادہ تجزیات کے بجائے فطرتی منظر میں موجود مظاہر کی علامتی اور استعاراتی جہت کی گرہ کشائی کرتی ہے اور فطرت کی اس طاقت کو سامنے لانے کی کوشش کرتی ہے جو انسانی حاکمیت کے مفروضوں کا استرداد کرسکتی ہو۔

ماحولیاتی تنقید نے انگریزی ادب بالخصوص امریکا کے قدیم ادب میں موجود راعیانہ ادبی روایت پر خصوصی توجہ مرتکز کی ہے۔راعیانہ ادب جنگلوں،دریاؤں،چراگاہوں اوردیہی زندگی کی منفرد تصویر دکھاتا ہے۔یہ سائنس اور ٹیکنالوجی کی حامل معاشرت اور اخلاقی و روحانی اقدار سے عاری زندگی کے مقابل ایک 'سبز دنیا' کا تصور پیش کرتا ہے:

> سبز دنیا بنیادی طور پر شہری دنیا سے مکمل لاتعلقی اور حقیقی دنیا کی طرف مراجعت کے لیے وجود میں آتی ہے۔راعیانیت حال اور مستقبل میں فطرت اور اس کی پیچیدگیوں کی بہتر سائنسی تفہیم ،اس کی قدیم طاقت اور اس کے استحکام کے لیے منطقی آگاہی کا تقاضا کرتی ہے۔نیز یہ بہ زعم خود مہذب معاشرے کی اقدار پر سوال اُٹھاتی ہے[۲۱]۔

راعیانیت اورمقاماتی ادب(Literature of Places) کو اپنے مطالعات کے مرکز میں جگہ دینا ماحولیاتی تنقید کی محدودیت کی طرف بھی اشارہ کرتا ہے۔جے۔پرینی(Jay Parini۔پ:۱۹۴۸ء) کے الفاظ میں:

> حیاتیاتی مقامیت(bioregionalism)ایک خاص خطہء زمین کے لیے ہمدردی کے جذبات پیدا کرتی ہےجس کی سرحدوں کا تعین خودمختار انتظامی سرحدوں کے بجائے ایک محل وقوع کی فطرتی خصوصیات کرتی ہیں[۲۲]۔

جس کا لامحالہ نتیجہ مقامیت پسندی اور قومی خود حصاری(national self enclosure) کی صورت میں نکلتا ہے۔ماحولیاتی تنقید کا یہ اختصاص اس کے دائرہء کار کو محدود کر دیتا ہے۔ماحولیاتی تنقید مقامیت پسندی کا رجحان رکھتی جب کہ ادب کے تاریخی اور ثقافتی مطالعات خاص طور پر مابعد نو آبادیاتی تنقید بین الاقوامی یا آفاقی تناظر کی حامل ہے۔راب نکسن (Rob

Nixom۔پ: ۱۹۵۴ء) نے ماحولیاتی اور مابعد نو آبادیاتی مطالعات میں درج ذیل بنیادی افتراقات کو نشان زد کیا ہے:

۱۔ بعد نو آبادیاتی ناقدین دوجنسیت (hybridity) اور مخلوط ثقافتیت کی طرف نمایاں رجحان رکھتے ہیں۔دوسری طرف ماحولیاتی ناقدین تاریخی طور پر 'خالص پن' کے کلامیوں یعنی اَن چھوئے بن (virgin wilderness) اور آخری غیر آلودہ مقامات کے بچاؤ سے اپنی فکر اخذ کرتے ہیں۔

۲۔ مابعد نو آبادیاتی ادب اور تنقید وسیع پیمانے پر خود کو بے دخلی سے وابستہ کرتی ہے جب کہ ماحولیاتی ادبی مطالعات مقاماتی ادب کو ترجیح دیتے ہیں۔

۳۔ مابعد نو آبادیاتی مطالعات آفاقی اور ورائے قومی رویّوں کی حمایت کرتے ہیں، یہ اکثر قومیت پرستی کو ہدف تنقید بھی بناتے ہیں جب کہ ماحولیاتی ادب اور تنقید کے معیارات ایک قومی (اکثر قومیت پرستانہ) امریکی فریم ورک (framework) کے اندر تشکیل دیتے ہیں۔

۴۔ مابعد نو آبادیاتی فکر حاشیائی تاریخ کی بازیافت اور بازدید پر توجہ مرتکز کرتی ہے۔یہ فکر ایک ورائے قومی تصور سے (ہجرت کے حافظے کے ساتھ) تاریخ کے فراموش کردہ؛ زیریں اور کناروں پر موجود حصوں کو نیز جلا وطنی کی یاد داشتوں کو موضوع بناتی ہے۔اس کے برعکس ماحولیاتی ادب اور تنقید میں تاریخ کے ساتھ کچھ مختلف سلوک روا رکھا جاتا ہے [۲۳]۔

ماحولیاتی تنقید نفسیاتی تنقید کی طرح سائنسی مزاج کی حامل ادبی تنقید ہے جو ماحولیات کے سائنسی تصورات پر اپنے فکری نظام کی اساس رکھتی ہے۔دوسری طرف یہ ماحولیاتی بحران کے مسئلے پر مارکسی تنقید کی طرح سیاسی اور مزاحمتی رُخ اختیار کر چکی ہے۔یہ اپنے معاصر تنقیدی کلامیوں سے اُلجھتی، ٹکراتی اور نئے سوالات قائم کرتی ہے۔رد و قبول کی کیفیتوں سے گزرتی ہوئی اب یہ ایک مستحکم دبستان کی صورت اختیار کر چکی ہے۔بیسویں صدی کی نوے کی دہائی میں شروع ہونے والے نئے ثقافتی مطالبات نے اس کے اثرات کو معاشیات، عمرانیات، لسانیات، بشریات اور دیگر علوم تک پھیلا دیا ہے۔اس کا جنم امریکا میں ہوا، ۱۹۸۰ء کی دہائی میں برطانوی ناقدین اس کی طرف متوجہ ہوئے اور اب اس کا دائرہء اثر دوسری زبانوں اور قوموں تک وسیع ہو رہا ہے۔

حوالہ جات

* (پ:۱۹۷۹ء) ایسوسی ایٹ پروفیسر، شعبۂ اُردو، گورنمنٹ اسلامیہ کالج، سول لائنز، لاہور۔

۱۔ کرسٹوفر میز [Christopher Manes]، ''Nature and Silence''، مشمولہ *The Ecocriticism Reader:Landmarks in Literary Ecology*، مرتبہ شیرل گلاٹفیلٹی [Cheryll Glotfelty]، ہیرالڈ فرام [Harold Fromm] (ایتھنز اینڈ لندن: یونیورسٹی آف جارجیا پریس، ۱۹۹۶ء)، ۲۲-۲۱۔

۲۔ مرشیا ایلیڈ [Mircea Eliade]، *Shamanism:Archaic Techniques of Ecology*، (پرنسٹن: پرنسٹن یونیورسٹی پریس، ۱۹۷۲ء)، ۹۸۔

۳۔ کرسٹوفر میز [Christopher Manes]، ''Nature and Silence''، مشمولہ *The Ecocriticism Reader:Landmark in Literary Ecology*، مرتبہ شیرل گلاٹفیلٹی [Cheryll Glotfelty]، ۲۲۔

۴۔ گریگ گیرارڈ [Greg Garrard]، *Ecocriticism:The New Critical Idiom* (لندن: روٹلج، ۲۰۱۲ء)، ۲۴۔

۵۔ جارج سیشنز [George Sessions]، مرتبہ *Deep Ecology for 21st Century* (بوسٹن: شنبھالا، ۱۹۹۵ء)، ۸۵-۶۲۔

۶۔ گیری سنائڈر [Gary Snyder]، بحوالہ جارج سیشنز [George Sessions]، ''Deep Ecology:New Conservation and the Anthropocene World View''، مشمولہ *The Trumpeter*، جلد ۳۰، شمارہ ۲ (امریکہ: فلاڈلفیا، نومبر ۲۰۱۴ء)، ۱۰۸۔

۷۔ جوزف میکر [Joseph Meeker] (۱۲) https://www.pachurchesadvocacy.org/، مارچ ۲۰۱۹ء)

۸۔ جوزف میکر [Joseph Meeker] *The Comedy of Survival:Studies in Literary Ecology* (چارلس: سکرائبنر سنز، ۱۹۷۴ء)، ۴-۳۔

۹۔ الیاس بابر اعوان (مترجم)، بنیادی تنقیدی تصورات از پیٹر بیری [Peter Barry] (لاہور: عکس پبلی کیشنز، ۲۰۱۸ء)، ۲۶۸۔

۱۰۔ ولیم روئیکرٹ [William Rueckert]، ''Literature and Ecology:An Experiment in Ecocriticism''، مشمولہ *The Ecocriticism Reader:Landmark in Literary Ecology*، مرتبہ شیرل گلاٹفیلٹی [Cheryll Glotfelty]، ۱۲۳-۱۰۵۔

۱۱۔ شیرل گلاٹفیلٹی، ''Literary Studies in an Age of Environmental Crisis''، مشمولہ *The Ecocriticism Reader:Landmarks in Literary Ecology*، مرتبہ شیرل گلاٹفیلٹی [Cheryll Glotfelty]، xxi۔

۱۲۔ ایضاً، xix۔

۱۳۔ ولیم ہاورتھ [William Howarth]، ''Some Principles of Ecoriticism''، مشمولہ *The Ecocriticism Reader:Landmarks in Literary Ecology*، مرتبہ شیرل گلاٹفیلٹی [Cheryll Glotfelty]، ۷۷۔

۱۴۔ شیرل گلاٹفیلٹی [Cheryll Glotfelty] ''Literary Studies in an Age of Environmental Crisis''، مشمولہ *The Ecocriticism Reader:Landmarks in Literary Ecology*، مرتبہ شیرل گلاٹفیلٹی [Cheryll Glotfelty]، xxii-xxiv۔

۱۵۔ کین ہلٹنر [Ken Hiltner] (مرتبہ)، *Ecocriticism:The Essential Reader* (نیو یارک: روٹلج، ۲۰۱۵ء)، ۱۔

۱۶۔ شیرل گلاٹفیلٹی [Cheryll Glotfelty] ''Literary Studies in an Age of Environmental Crisis''، مشمولہ *The Ecocriticism Reader:Landmarks in Literary Ecology*، مرتبہ شیرل گلاٹفیلٹی [Cheryll Glotfelty]، xxvi ۔

۱۷۔ اُرسلا۔کے۔ہیسی [Ursula K. Heise]، '' The Hichhiker,s Guide to Ecocriticism''، مشمولہ *Ecocriticism:The Essential Reader*، مرتبہ کین ہلٹنر [Ken Hiltner]، ۱۶۴۔

۱۸۔ ناصر عباس نیر،''ماحولیاتی تنقید: انتظار حسین کے افسانوں کے تناظر میں''، مشمولہ سہ ماہی لوح، شمارہ ہفتم وششم (اسلام آباد: جون ۲۰۱۸ء)، ۳۷۰۔

۲۰۔ گلین۔اے۔لو [Glen A. Love]،''Revaluing Nature:Towards an Ecological Criticism''، مشمولہ *The Ecocriticism Reader:Landmarks in Literary Ecology*، مرتبہ شیرل گلاٹفیلٹی [Cheryll Glotfelty]، ۲۳۵۔

۲۱۔ جے۔پرینی [Jay Parini]،''The Greening of Humanities''، مشمولہ The New York Times(۱۲ مارچ ۲۰۱۹ء) (https://www.nytimes.com/1995/10/29/magazine/the-greening-of-the-humanities.html)

۲۲۔ راب نکسن [Rob Nixom]،''Environmentalism and Postcolonialism''، مشمولہ *Ecocriticism:The Essential Reader*، مرتبہ کین ہلٹنر [Ken Hiltner]، ۱۹۷۔

مآخذ

اعوان، الیاس بابر۔ مترجم۔ بنیادی تنقیدی تصورات از پیٹر بیری [Peter Barry]۔ لاہور: عکس پبلی کیشنز، ۲۰۱۸ء۔

ایلیڈ، مرشیا [Mircea Eliade]۔ *Shamanism:Archaic Techniques of Ecology*۔ پرنسٹن: پرنسٹن یونیورسٹی پریس، ۱۹۷۲ء۔

پرینی، جے۔ [Jay Parini]۔''The Greening of Humanities''۔ مشمولہ *The New York Times*۔

روئیکرٹ، ولیم [William Rueckert]۔'' Literature and Ecology:An Experiment in Ecocriticism''۔ مشمولہ *The Ecocriticism Reader:Landmark in Literary Ecology*۔ مرتبہ شیرل گلاٹفیلٹی [Cheryll Glotfelty]/ ہیرالڈ فرام [Harold Fromm]۔ ایتھنز اینڈ لندن: یونیورسٹی آف جارجیا پریس۔ ۱۲۳-۱۰۵۔

سنائڈر، گیری (Gary Snyder]۔ بحوالہ جارج سیشنز [George Sessions]۔

''Deep Ecology: New Conservation and the Anthrocene Worldview''۔ مشمولہ *The Trumpeter*۔ جلد ۳۰۔ شمارہ ۲۔ امریکہ: فلاڈلفیا، نومبر ۲۰۱۴ء۔ ۱۰۸۔

سیشنز، جارج [George Sessions]۔ مرتبہ *Deep Ecology for 21st Century*۔ بوسٹن: شنبھالا، ۱۹۹۵ء۔

گلاٹفیلٹی، شیرل [Cheryll Glotfelty]۔''Literary Studies in an Age of Environmental Crisis''۔ مشمولہ *The Ecocriticism Reader:Landmarks in Literary Ecology*۔ مرتبہ شیرل گلاٹفیلٹی [Cheryll Glotfelty]/ ہیرالڈ فرام [Harold Fromm]۔ ایتھنز اینڈ لندن: یونیورسٹی آف جارجیا پریس۔ ۲۳۵۔

گیرارڈ، گریگ [Greg Garrard]۔ *Ecocriticism:The New Critical Idiom*۔ لندن: روٹلج، ۲۰۱۲ء۔

لو گلین۔اے [Glen A. Love]۔'' Revaluing Nature:Towards an Ecological Criticism''۔ مشمولہ *The Ecocriticism Reader:Landmarks in Literary Ecology*، مرتبہ شیرل گلاٹفیلٹی [Cheryll Glotfelty]/ ہیرالڈ فرام [Harold Fromm]۔ ایتھنز اینڈ لندن: یونیورسٹی آف جارجیا پریس۔

میکر، جوزف [Joseph Meeker]۔ https://www.pachurchesadvocacy.org/۔ ۱۲ مارچ ۲۰۱۹ء۔

میکر، جوزف [Joseph Meeker]۔ *The Comedy of Survival:Studies in Literary Ecology*۔ چارلس: سکرائبنر سنز، ۱۹۷۴ء۔

مینز، کرسٹوفر [Christopher Manes]۔''Nature and Silence''۔ مشمولہ *The Ecocriticism Reader:Landmarks in Literary Ecology*۔ مرتبہ شیرل گلاٹفیلٹی [Cheryll Glotfelty]/ ہیرالڈ فرام [Harold Fromm]۔ ایتھنز اینڈ لندن: یونیورسٹی آف جارجیا پریس، ۱۹۹۶ء۔

نکسن،راب[Rob Nixom]،''Environmentalism and post.colonialism''،مشمولہ *Ecocriticism:The Essential Reader*،مرتبہ کین ہلٹنر [Ken Hiltner]۔نیو یارک:روٹلج۔۱۹۷۔

نیر،ناصر عباس ۔''ماحولیاتی تنقید:انتظار حسین کے افسانوں کے تناظر میں''۔مشمولہ سہ ماہی لوح۔شمارہ ہفتم و ششم۔اسلام آباد: جون ۲۰۱۸ء۔

ہاورتھ،ولیم [William Howarth]۔''Some Priciples of Ecoriticism''۔مشمولہ *The Ecocriticism Reader:Landmarks in Literary Ecology*۔مرتبہ شیرل گلاٹفیلٹی[Cheryll Glotfelty]/ہیرالڈ فرام[Harold Fromm]۔ایتھنز اینڈ لندن:یونیورسٹی آف جارجیا پریس۔۷۷۔

ہلٹنر،کین [Ken Hiltner]۔مرتبہ۔*Ecocriticism:The Essential Reader*۔نیو یارک:روٹلج،۲۰۱۵ء۔

ہیسی، اُرسلا ۔کے[Ursula K. Heise]۔'' The Hichhiker,s Guide to Ecocriticism''۔مشمولہ *Ecocriticism:The Essential Reader*۔مرتبہ کین ہلٹنر ۔[Ken Hiltner]۔مرتبہ۔*Ecocriticism:The Essential Reader*۔نیو یارک:روٹلج،۲۰۱۵ء۔

https://www.nytimes.com/1995/10/29/magazine/the-greening-of-the-humanities.html۔۱۲ مارچ ۲۰۱۹ء۔

منور مقبول عثمانی*

صاحبِ اسلوب یا صاحبِ اسالیب؟
(اسالیبِ نثر کے تناظر میں ایک سوال کا تجزیہ)

Abstract:

Man of Style or Man of Styles? (An Analysis of Point in Context of Prose Styles)

A pertinent question in the critique of prose style is whether a writer has one style or more. This paper attempts to address this concern in the context of Urdu prose. The central idea is that a writer has diverse features to his 'style' and that on some level, these features may be categorized as different styles on their own.

Keywords: Urdu Prose, Writing Style, Literary Criticism, Urdu Stylistics.

مطالعۂ اسلوب یا تنقید اسلوب کی بحث جب آگے بڑھتی ہے تو ایک سوال پوری شدت سے ابھرتا ہے کہ کیا یہ ممکن ہے کہ کوئی صاحبِ اسلوب ادیب یا شاعر ''صاحبِ اسالیب'' بھی ہو؟ یعنی اُس کا کوئی ایک منفرد، متعین اور مشخص اسلوب نہ ہو بلکہ وہ کئی ''اسالیب'' کا مالک و مختار ہو؟ اِس سوال کے اُبھرنے (یا اِس حوالے سے کنفیوژن[confusion] پھیلنے) کا بنیادی سبب یہ ہے کہ ہر بڑے تخلیق کار کے اسلوب میں تنوع اور رنگا رنگی کی کیفیت ہوتی ہے ،وہ ایک پھول کے مضموں کو کئی رنگوں سے باندھتا ہے لیکن یہ سب رنگ اس کے بنیادی اسلوب کے آئینے کی مرتعش صورتوں ہی سے پھوٹ رہے ہوتے ہیں ،اس سوال کے ابھرنے کا دوسرا سبب یہ ہے کہ اسلوب ایک مرکب چیز ہے جو کئی اجزا کو اپنے بطون میں سمیٹے ہوتا ہے اور اجزائے زبان و بیان ہی نہیں ،اجزائے موضوع و مواد بھی اسلوب کی باطنی شخصیت کا حصہ بنے ہوتے ہیں لیکن ہمارے کچھ ناقدین، اسلوب پر بحث کرتے ہوئے اسلوب کے اجزا کو ''اسالیب'' قرار دے دیتے ہیں؛ مثلاً ہندوستان کے طارق سعید(پ: ۱۹۵۵ء) نے

اجزائے زبان و بیان (محاورہ، قافیہ، سجع، ترصیع، رنگینی، اِستعارہ، علامت وغیرہ) اور اجزائے موضوع و مواد (مذہب، فلسفہ، حکمت، اِسی طرح تخیل کی کارفرمائی، خیال کے بکھراؤ یا طنز و ظرافت کی فراوانی وغیرہ) کو اسالیب قرار دے کر اپنی کتاب اسلوب اور اسلوبیات (۱۹۹۶ء) میں باقاعدہ فہرستیں اور نقشے مرتب کر ڈالے ہیں۔ (اس کی تفصیل آگے آئے گی)

اس حوالے سے دیگر ناقدین کو بھی تسامح ہوا ہے اور انھوں نے کچھ نثر نگاروں کو صاحب اسلوب کے بجائے صاحب اسالیب قرار دیا ہے، کچھ ناقدین کے ہاں تضاد بیانی ہے، کبھی وہ کسی نثر نگار کے اسلوب واحد کی خبر دیتے ہیں اور کبھی اپنی تحریر کے کسی اور حصے میں اسی ادیب کو کئی اسالیب کا مالک کہہ دیتے ہیں۔

ایک زندہ اسلوب کی ایک خصوصیت اس کا لچکیلا ہونا بھی ہے، سو لچک کے باعث پیرایۂ بیان متحرک اور متغیر رہتا ہے؛ اس کیفیت کو جمیل جالبی (۱۹۲۷ء-۲۰۱۹ء) کے موزون و مناسب الفاظ میں ''موضوع کی مناسبت سے طرزِ ادا میں تبدیلی'' بھی کہا جا سکتا ہے[۱]۔ اصل میں اسلوب کے داخل میں ارتعاش کی کیفیت اور ارتقا پذیری کی قوت موج زن ہوتی ہے؛ یہ کیفیت اور قوت، اسلوب کی خارجی پرت سے بھی مسلسل ظاہر ہوتی رہتی ہے اور اسلوب کی باطنی جہت سے بھی، لیکن اسلوب کے خارج میں ظاہر ہونے والا یہ لسانی و بیانی تغیر ''مرکزی اسلوب'' ہی کا ایک حصہ یا رنگ یا آہنگ ہوتا ہے، اسے ایک الگ اسلوب یا مصنف کا دُوسرا یا تیسرا اسلوب نہیں کہا جا سکتا۔

اسلوب کئی رنگوں اور روشنیوں سے عبارت ہوتا ہے اور ارتقا کے عمل سے گزرتا ہے جیسا کہ شاعر یا ادیب کی فکر اور شخصیت گزرتی ہے[۲]۔ لہٰذا جس طرح ہم شاعر یا ادیب کی فکر میں تغیر کے عناصر و مظاہر دیکھ کر یہ نہیں کہہ سکتے کہ اس صاحبِ فکر شاعر یا ادیب کے کئی فکری نظام ہیں اور وہ ایک دوسرے سے متصل نہیں، ایک دوسرے کے مدّمقابل ہیں، معاون نہیں، متخالف ہیں؛ اسی طرح کسی صاحبِ اسلوب کے یہاں رنگا رنگی دیکھ کر کئی اسالیب کی موجودگی کا اعلان نہیں کرنا چاہیے۔ ہمیں کسی ایک مصنف کے یہاں کئی اسالیب کا اشتباہ تو ہوسکتا ہے لیکن بالعموم حقیقت میں اُس کا اسلوب ایک ہی ہوتا ہے جس کے رنگ اور ارتعاش، تنوّع اور تموّج ایک دوسرے کے معاون ہوتے ہیں اور ایک دوسرے کے وجود میں بہت دور تک اُترے ہوتے ہیں۔

کئی اسالیب کا شک عموماً تب گزرتا ہے جب مصنف کی تخلیقی طلب اور اظہاری ضرورت کے لیے اسلوب کا کوئی ایک رنگ تیز ہو جاتا ہے اور کوئی رنگ مدھم پڑ جاتا ہے؛ اکثر اوقات رنگوں کی تیزی یا تخفیف، مصنف کے تخلیقی مواد کے ساتھ ہی جنم لے چکی ہوتی ہے۔

اسلوبِ واحد ہی سے کسی مصنف کی ذات مجسم ہوتی ہے؛ سو عبارت میں زبان و بیان کے کچھ اجزا یا عناصر کا افراط دیکھ کر اُن اجزا یا عناصر کو ''اسالیب'' قرار دینا کسی اعتبار سے بھی موزوں نہیں۔ کچھ ناقدین نے چند نثر نگاروں کے ہاں دو یا دو سے زائد اسالیب کی جو خبر دی ہے ؛ اس سے تو یہ مفہوم نکلتا ہے کہ مصنف کی کئی ذاتیں ہیں جو کئی اسالیب میں مجسم و متشخص ہو رہی ہیں۔

اسلوب میں تغیر، تلوّن اور تنوّع کی کیفیت ایک دُھوپ چھاؤں کے مانند پھیلتی اور سمٹتی ہے۔ عموماً یہ مظاہر ہر اچھے اسلوب کا لازمی حصہ ہوتے ہیں؛ بعض اوقات انھی کے باعث نثر میں دولہجوں، رنگوں، دھاروں یا دولسانی پیرایوں کی موجودگی ایک الگ ذائقہ پیدا کر دیتی ہے۔ ظاہر ہے، یہ دو لہجے، دو رنگ یا دو دھارے، دو ''اسالیب'' نہیں ہو سکتے کیوں کہ رشید حسن خان (۱۹۲۵ء-۲۰۰۶ء) کے لفظوں میں : ''ایک شخص کا حقیقی اسلوب تو ایک ہی ہوتا ہے''[۳] سو اظہار کے مدّ و جزر اور زبان و بیان کے خفیف تغیرات (variations) کو کئی اسالیب کی کار فرمائی قرار نہیں دیا جا سکتا؛ یہ مدّوجزر اور لسانی و بیانی تغیرات تخلیقی تقاضوں اور اظہاری ضرورتوں کے مکمل ادراک اور ابلاغی جامعیت کے احساس سے از خود جنم لے لیتے ہیں۔

اصل میں صاحبِ اسلوب، زندگی کی کیمیا کو اسلوب کی کیمیا بنا دیتا ہے کہ زندگی سے پھوٹتے موضوعات و مطالب تخلیق کار کی باطنی لہروں اور ان لہروں کے اظہاری سانچوں کے ساتھ گھل مل جاتے ہیں۔ یہ اظہاری سانچا یا معرضِ اظہار جامد، اٹل اور بے جان نہیں ہوتا؛ یہ کسی نامیاتی وجود کی طرح موضوع، مخاطب اور ماحول کے تقاضوں کو محسوس کرتے ہوئے تحرک و تغیر سے بھی گزرتا ہے اَور تشکیلِ نو کے عمل سے بھی ہر لمحے جڑا رہتا ہے۔

بقول وزیر آغا (۱۹۲۲ء-۲۰۱۰ء) اسلوب کسی بھی ادبی شخصیت کے داخل و خارج کے انضمام سے اُبھرنے والا ''دستخط'' ہے، اس لفظ ''دستخط'' سے مواد و اسلوب کی یکتائی بھی ظاہر ہوتی ہے[۴] اور اسلوب کی داخلی و خارجی جہت کی یک جائی بھی[۵]۔ ہر تخلیق کار، فن کی دنیا میں فقط ایک ہی دستخط چھوڑتا ہے ؛ ہر دستخط اپنے خالق کی ذات سے برآمد ہوتا ہے، سو اپنی مکمل صورت میں اس کا جنم کسی دوسرے کے یہاں ہونا، ممکن نہیں؛ علاوہ ازیں کسی تخلیقی دستخط کو کسی غیر تخلیقی منصوبے کے تابع نہیں کیا جا سکتا اور نہ ہی کسی عہد کے تمام تخلیق کاروں کو بقول وزیر آغا ''ایک ہی دستخط کرنے پر مجبور کیا جا سکتا ہے۔''[۶]

اردو تنقید میں صاحبِ اسلوب یا صاحبِ اسالیب کی بات دیگر مباحث اسلوب کے ''زور و شور'' میں قدرے عقب میں رہی ہے ،سو اس کا تجزیہ پورے طور پر نہیں ہو سکا ہے۔ مختلف وقتوں میں مختلف ناقدین ،اپنے تصور اسلوب کے مطابق نہایت سہولت سے کسی کو صاحبِ اسلوب اور کسی کو صاحبِ اسالیب قرار دیتے رہے ہیں۔ اس ضمن میں پہلی مثال سید محی الدین

قادری زور (۱۹۰۵ء۔۱۹۶۲ء) کی ہے۔ انھوں نے مباحث اسلوب پر اردو میں پہلی یک موضوعی کتاب : اردو کے اسالیب بیان (۱۹۳۲ء) لکھی۔ اس کتاب میں عمومی طور پر تو محی الدین زور اسی نقطہ نظر کے قائل نظر آتے ہیں کہ مصنف کا مرکزی اسلوب ایک ہی ہوتا ہے البتہ موضوع و مواد کے مطابق انداز، پیرایہ یا ''رنگ سخن'' بدل سکتا ہے یا بدل جاتا ہے؛ مثلاً سرسید (۱۸۱۷ء۔۱۸۹۸ء) کے بارے میں لکھتے ہیں:

ہر ایک (مضمون) کو اُسی پیرائے میں لکھتے تھے جو اس کے لیے مناسب ہوتا[۷]۔

بعض اوقات محی الدین زور اس موقعے کے لیے جہاں لفظ پیرایہ یا رنگ استعمال کرنا چاہیے، وہاں لفظ اسلوب بھی استعمال کر جاتے ہیں؛ مثلاً لکھتے ہیں کہ

سرسید کی طرح حالی (۱۸۳۷ء۔۱۹۱۴ء)، ہر مضمون کو اس کے مناسب اسلوب بیان میں ادا کرتے ہیں۔[۸]

حال آں کہ عبارت میں لہجوں یا رنگوں کے تنوع کو قطعاً اسالیب کی افراط قرار نہیں دیا جاسکتا۔ گویا کوئی جانا پہچانا مصنف صاحب افکار تو ہوسکتا ہے لیکن صاحب اسالیب نہیں۔

اسی طرح کی کیفیت اردو کے ایک اور نقاد اور مورخ حامد حسن قادری (۱۸۸۷ء۔۱۹۶۴ء) کے یہاں بھی نظر آتی ہے۔ حامد حسن قادری اپنی تصنیف داستانِ تاریخِ اُردو (۱۹۴۱ء) میں خاصی حد تک نثری اسلوب کے پارکھ نظر آتے ہیں لیکن بعض مقامات پر وہ بھی ایک مصنف کے یہاں کئی اسالیب کی موجودگی کی بات کر جاتے ہیں؛ مثلاً ایک جگہ لکھتے ہیں:

سرسید کو حسبِ موقع جدید اسالیب بیان پیدا کرنے کا..... خاص ملکہ حاصل تھا[۹]۔

یا مولوی غلام امام شہید (وفات: ۱۸۷۶ء) کے بارے میں لکھتے ہیں:

ایجادِ اسالیب ..... کے بہتر سے بہتر نمونے شہید کی نثر میں ملتے ہیں[۱۰]۔

یا غالب (۱۷۹۷ء۔۱۸۶۹ء) کے بارے میں لکھتے ہیں:

نو بہ نو اسلوبوں..... نے غالب کے خطوط میں..... دل کشی ..... پیدا کر دی ہے[۱۱]۔

اب اردو نثر کا ہر طالب علم جانتا ہے کہ سرسید، مولوی غلام امام شہید اور مرزا غالب کا اسلوب منفرد اور متعین ہے اور ہم سب پر ظاہر ہے؛ مثلاً سرسید نے قدیم طرز تحریر کو آہستہ آہستہ خیر باد کہہ کے ایک ایسے معروضی، استدلالی اور قطعیت سے مملو نثر کی جانب پیش قدمی کی، یا یوں کہہ لیجیے کہ اسے اپنے باطن سے برآمد ہونے کا موقع دیا، جو موضوع کے مطابق مختلف پیرایوں اور رنگوں کو اپنے تصرف میں لانے کی سکت رکھتا تھا۔ حامد حسن قادری اور کچھ دیگر ناقدین ان رنگوں اور پیرایوں کو

اسالیب کا تنوع سمجھے اور اسلوبی تنقید کے مختلف دھاگوں کو الجھا بیٹھے۔

اسی نوعیت کی کیفیت رشید احمد صدیقی (۱۸۹۲ء۔۱۹۷۷ء) کی تنقید نثر میں ہے۔ رشید احمد صدیقی کا ''تصورِ اسلوب'' متوازن، صائب اور سائنسی ہے لیکن بعض اَوقات اُن کی کفایت لفظی (اور اسی طرح بعض اوقات ان کی طول کلامی) مسائل پیدا کر دیتی ہے، مثلاً ایک مقام پر لکھتے ہیں:

نظم میں توازن، اسالیب کی تکرار پر ہوتا ہے، نثر میں اسالیب کے تنوّع پر[۱۲]۔

حقیقت یہ ہے کہ نظم میں بھی شاعر کا جو اسلوب جھلکتا ہے، وہ تو بنیادی طور پر ایک ہی ہوتا ہے، البتہ شاعر نظم کے آہنگ کی خاطر لسانی پیرایے کی ساخت کو حالتِ ارتعاش میں ضرور رکھتا ہے؛ رشید احمد صدیقی اس ارتعاش کو ''اسالیب کی تکرار'' قرار دے رہے ہیں۔ اسی طرح نثر نگار، اپنے موضوع و مواد کی وسعت و گہرائی اور فکر و احساس کی پرت اندر پرت دنیاؤں کے باعث جس لسانی و بیانی رنگا رنگی کا مظاہرہ کرتا ہے، رشید احمد صدیقی اسے ''اسالیب کا تنوّع'' قرار دیتے ہیں۔ کسی ایک تخلیق کار کے متعین اور مشخص اسلوب کے لیے ''اسالیب کی تکرار'' یا ''اسالیب کا تنوّع'' ایسے الفاظ استعمال کرنا اصل میں اسلوب شناسی کے عمل کو راہِ راست سے ہٹانے کا عمل ہے۔

کچھ ناقدین کا رویہ اس حوالے سے قطعاً ابہام زدہ یا کنفیوزڈ (confused) نہیں ہے۔ مثلاً مولانا صلاح الدین احمد (۱۹۰۲ء۔۱۹۶۴ء) نے ایک مقام پر میرا جی (۱۹۱۲ء۔۱۹۴۹ء) کے حوالے سے بالکل ٹھیک کہا تھا کہ:

میرا جی کے ترجمے کی سب سے دل آویز خصوصیت یہ ہے کہ وہ موضوع کے مطابق اپنی زبان بدل لیتے ہیں، اگرچہ اسلوب نہیں بدلتے[۱۳]۔

گو یہ بات میرا جی کے منظوم تراجم کے حوالے سے کہی گئی ہے لیکن اس سے نثر کے حوالے سے بھی زیر بحث موضوع پر ہماری رہنمائی ہو رہی ہے۔ میرا جی کی نثر کا منفرد زاویہ اور لسانی تجربہ بھی مولانا صلاح الدین احمد کی نظروں سے پوشیدہ نہیں تھا؛ لکھتے ہیں:

وہ اپنی نوع کا واحد صاحبِ طرز نثر نگار ہے جو نہ صرف بیک وقت اعلیٰ درجے کی فارسی آمیز اور ہندی آموز نثر دِل کشا لکھنے پر قادر ہے بلکہ جس کی نثر کا ہر ٹکڑا اُس کی شخصیت اور اُس کے اندازِ خیال کی پوری غمازی کرتا ہے[۱۴]۔

مولانا صلاح الدین احمد شخصیت اور اندازِ خیال کی جس غمازی کی بات کر رہے ہیں، وہ اسلوب واحد ہی کی عطا ہو سکتا ہے۔

ایسی ہی بات عبدالقیوم (پ: ۱۹۲۵ء) نے بھی اپنے مبسوط مقالے حالی کی اردو نثر نگاری (۱۹۶۴ء) میں کہی ہے:

ایک اچھے نثر نگار کا یہ بھی فرض ہے ......کہ جس طرح انسان کی فطرت میں مختلف اوقات میں مختلف کیفیتیں پیدا ہوتی رہتی ہیں اور جذبات میں اُتار چڑھاؤ، پستی و بلندی ہوتی ہے، وہ اُن کیفیات کو ملحوظ رکھے اور خوشی اور رنج و ملال کی حالت کے بیان کرنے میں پیرایۂ بیان حسبِ حال اختیار کرے[۱۵]۔

''پیرایۂ بیان کی تبدیلی'' سے عبدالقیوم کی مراد صاحبِ طرز نثر نگار کے حقیقی اور بنیادی اسلوب کی تبدیلی نہیں ہے، یہ مقتضائے حال کے مطابق زبان و بیان کے رنگوں میں کمی بیشی ہے۔

جمیل جالبی کا عمومی نقطہ نظر بھی یہی ہے ۔سید رستم علی بجنوری (قیاسی: ۱۷۳۰ء۔۱۸۰۰ء) کی تصنیف قصہ و احوالِ روہیلہ (۱۹۸۹ء) کے حوالے سے لکھتے ہیں:

قصہ و احوالِ روہیلہ کی نثر طبع زاد ہے جس میں اظہارِ بیان کا تنوّع بھی ہے۔ موقع ومحل کے مطابق جیسے تاریخی منظر بدلتا جاتا ہے، اس کا اسلوب بھی اُسی کے مطابق اپنا لہجہ اور رُخ بدلتا جاتا ہے[۱۶]۔

جمیل جالبی اس بات پر یقین رکھتے ہیں کہ ہر قابلِ ذکر اسلوب میں لچک کا عنصر بھی فراوانی سے موجود ہوتا ہے؛ صاحبِ اسلوب کی تخلیقی ذہانت اور تنقیدی شعور نے یہ فیصلہ کرنا ہوتا ہے کہ خیال، احساس، مشاہدہ اور واردات، اپنے اظہار کے لیے کس موقع پر کیا پیرایہ اختیار کریں؛ سو جمیل جالبی نے مختلف نثر نگاروں کے ہاں ''موضوع کی مناسبت سے طرزِ ادا میں تبدیلی'' کو نشان زد کیا ہے؛ مثلاً محمد باقر آگاہ ایلوری (۱۷۴۵ء۔۱۸۰۵ء) کی نثر کا تجزیہ کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

صرف فنی مباحث اور موضوع کی مناسبت سے طرزِ ادا میں تبدیلی آئی ہے[۱۷]۔

جمیل جالبی نے ''موضوع کی مناسبت سے طرزِادا میں تبدیلی'' کی یہ بات شاہ مراد اللہ انصاری سنبھلی (قیاسی تاریخ: ۱۷۲۰ء۔۱۷۹۰ء) کی تفسیر مرادیہ (۱۸۴۹ء) کے حوالے سے بھی کی ہے کہ:

تفسیر مرادیہ میں اظہارِ بیان کی اکتا دینے والی یکسانیت پیدا نہیں ہوتی اور اندازِ بیان موضوع کی مناسبت سے بدل کر تنوّع کا اثر پیدا کرتا ہے[۱۸]۔

لیکن بعض اوقات جمیل جالبی مذکورہ بالا ''تنوّع'' یا ''طرزِ ادا میں تبدیلی'' یا ''متغیر پیرایۂ بیان'' کا تذکرہ و تجزیہ کرتے ہوئے اس کیفیتِ اسلوب کو مصنف کا ''دوسرا اسلوب'' قرار دے دیتے ہیں بلکہ کچھ نثر نگاروں کے ہاں ''تین اسالیب'' کی موجودگی کا بھی اشارہ کر دیتے ہیں؛ اصل میں یہی وہ مقامات ہیں، جہاں اختلاف کا زاویہ ابھرتا ہے۔ واضح رہے کہ جمیل جالبی ہر مقام پر کسی صاحبِ اسلوب کے ہاں دو یا تین اسالیب کے موجود ہونے کی بات نہیں کرتے، عمومی طور

پر انھوں نے اس ''کیفیتِ اسلوب'' کے اظہار کے لیے اسلوب میں دو رنگوں یا دو دھاروں یا دو رجحانات کے الفاظ استعمال کیے ہیں ؛ صرف چند مقامات ایسے ہیں جہاں جمیل جالبی نے دو یا تین اَسالیب کی بات کی ہے؛ مثلاً کربل کتھا (۱۹۶۵ء) کے بارے میں لکھتے ہیں:

کربل کتھا میں دو اَسالیب ملتے ہیں[۱۹]۔

نوطرز مرصع (۱۹۷۵ء) کے بارے میں تو جمیل جالبی اس سے بھی آگے بڑھ گئے، فرمایا:

نوطرز مرصع میں ہمیں تین اسالیب ملتے ہیں[۲۰]۔

لیکن یہ جمیل جالبی کا عمومی انداز نہیں ہے، عموماً وہ اس کیفیت کو زبان و بیان کے دو یا تین رنگ یا دھارے یا رجحانات کہتے ہیں، جیسا کہ اٹھارویں صدی کی ایک تصنیف جذبِ عشق (۱۸۵۲ء) از سید حسین شاہ حقیقت (۱۷۷۲ء۔۱۸۴۳ء) کے حوالے سے کہا گیا ہے:

جذبِ عشق کی نثر میں رُجحانات کے دو دھارے ساتھ ساتھ بہتے ہیں[۲۱]۔

جذبِ عشق کی نثر کے اِن دو دھاروں کی وضاحت آگے چل کر جمیل جالبی یہ کرتے ہیں:

اس نثر میں دو مختلف رجحانات ایک ساتھ چل رہے ہیں۔ ایک وہ رجحان جس کی نمائندگی نوطرز مرصع کرتی ہے اور دوسرا وہ رجحان جس کی نمائندگی عجائب القصص (۱۹۶۵ء) کرتی ہے[۲۲]۔

گویا یہاں یہ نہیں کہا جا رہا کہ جذبِ عشق میں دو اسلوب ملتے ہیں۔ فسانۂ عجائب (۱۸۲۴ء) کے بارے میں بھی جمیل جالبی نے یہی بات کہی ہے:

اگر سارے فسانۂ عجائب کو پڑھا جائے تو یہ اسلوبِ بیان دو رنگوں میں سامنے آتا ہے[۲۳]۔

لیکن اگلے ہی جملے میں اسلوب کے دوسرے رنگ کو دوسرا اسلوبِ بیان بھی کہہ دیا ہے۔

اگر اس ایک نکتے سے صرفِ نظر کر لیا جائے تو مجموعی طور پر جمیل جالبی کا تصوّرِ اسلوب خاصا جامع، بسیط اور جدید نظر آتا ہے۔

مذکورہ بحث کے تناظر میں رشید حسن خان اور مولانا صلاح الدین احمد کی طرح وزیر آغا بھی اسلوبِ واحد کے قائل نظر آتے ہیں۔ وزیر آغا کا تصورِ اسلوب نہایت واضح ہے۔ اُن کے نزدیک نثر کی یکسانیت دُور کرنے کے لیے اسلوب میں تغیر، تلوّن اور تنوّع ضروری ہیں؛ عموماً یہ عناصر ہر اچھے اسلوب کے رگ و پے میں سرایت کیے ہوتے ہیں۔ بعض اَوقات نثر

(خصوصاً افسانوی نثر) میں دو لہجوں، رنگوں، دھاروں یا دو سے زائد لسانی پیرایوں کی موجودگی ایک الگ نوعیت کا ذائقہ پیدا کر دیتی ہے؛ وزیر آغا ایسے اَنداز کو نثر کے لیے نیک شگون سمجھتے ہیں لیکن وہ کبھی بھی کسی صاحبِ اسلوب کے یہاں دو لہجوں یا دو رنگوں یا دو دھاروں کو ''دو اسلوب'' نہیں کہتے ۔مثلاً انتظار حسین (۱۹۲۵ء۔۲۰۱۶ء) کے ناول تذکرہ (۱۹۸۷ء) میں متغیر رنگوں کی نمود کا مشاہدہ وزیر آغا ان لفظوں میں پیش کرتے ہیں:

> بہت کم ناولوں میں ایسی شعبدہ گری دیکھنے کو ملتی ہے جیسی تذکرہ میں کہ مصنف جب چاہتا ہے، اپنے قاری کو ایک جگہ سے دوسری جگہ اور ایک زمانے سے دوسرے زمانے میں پہنچا دیتا ہے۔...... دلچسپ بات یہ بھی ہے کہ انتظار حسین جب ایک زمانے سے دوسرے زمانے میں جاتے ہیں تو ان کی گفتگو کا انداز اور لہجہ بھی تبدیل ہو جاتا ہے...... قدیم زمانے کی آہستہ روی اور جدید دور کی تیز رفتاری کو زبان کے دو مختلف پیرایوں کی مدد سے گرفت میں لے کر اور پھر ان پیرایوں کو یکے بعد دیگرے برت کر انتظار حسین نے ناول کے ایک نئے اسلوب کی طرح ڈالی ہے[۲۴]۔

(غور فرمایئے کہ انتظار حسین کے حوالے سے بہ آسانی یہ کہا جا سکتا تھا کہ انتظار حسین دو یا دو سے زائد اسالیب کے مالک ہیں۔)

اس سے مختلف بلکہ متضاد رائے کی بھی ایک مثال دیکھیے، اسالیب نثر کے ایک پارکھ اسلوب احمد انصاری (۱۹۲۵ء۔۲۰۱۶ء) اپنے واضح تصور اسلوب اور تہ دار تجزیۂ اسلوب کے باوجود یہ رائے پیش کر دیتے ہیں کہ:

> بعض شاعر یا ادیب ایک ہی اسٹائل کے پابند نہیں ہوتے بلکہ ان کے اسٹائل کے رنگ گو نا گوں ہوتے ہیں...... مثلاً ہمیں شیکسپیئر (William Shakespeare۔ ۱۵۶۴ء۔۱۶۱۶ء) کے ڈراموں میں اُس کے مختلف شعری اسالیب کی جلوہ گری نظر آتی ہے...... لہٰذا ہم یہ نہیں کہہ سکتے ہیں کہ شیکسپیئر کا بس ایک واحد اسٹائل ہے[۲۵]۔

اس رائے کو نزاعی ہی کہا جا سکتا ہے ؛اصل میں صحیح اور صائب بات اسلوب احمد انصاری نے درج بالا سطروں میں خود ہی لکھ دی ہے کہ بعض کے ''اسٹائل کے رنگ گو نا گوں ہوتے ہیں۔'' لیکن ایک ہی سانس میں اسلوب کے ان رنگوں کو ''اسالیب'' بھی قرار دے دیا ہے۔

مرزا خلیل احمد بیگ (پ: ۱۹۴۵ء) اسلوبیات کی توضیح اور اردو فن پاروں کے اسلوبیاتی تجزیے (یعنی سائنسی و لسانیاتی حوالے سے مطالعۂ اسلوب) میں مہارت رکھتے ہیں لیکن وہ بھی کہیں کہیں کسی ایک صاحبِ اسلوب مصنف کو کئی اسالیب کا مالک و مختار قرار دے دیتے ہیں۔[۲۶] حالانکہ مرزا خلیل احمد بیگ اصل حقیقت سے بخوبی واقف ہیں اور اسلوب کے لسانی و بیانی تغیر کی مختلف جگہوں پر نشان دہی بھی کرتے ہیں اور اسے ''زبان میں تباین'' (variation in language) [۲۷] قرار دیتے ہیں، یہ بھی فرماتے ہیں کہ:

زبان میں تباین (variation) علاقائی سطح پر بھی پایا جاتا ہے اور سماجی و اِنفرادی سطح پر بھی۔ علاوہ ازیں موقع و محل (situations) کے لحاظ سے بھی زبان میں تباین پیدا ہو جاتا ہے۔ اسلوب اپنے خاص مفہوم میں ادبی زبان میں تباین سے سروکار رکھتا ہے[۲۸]۔

اسی طرح ایک اور ناقد منظر عباس نقوی (پ: ۱۹۳۳ء) کی یہ بات تو بالکل درست ہے کہ:

شخصیات کا تنوع ہی اسالیب کے تنوع کا سبب ہوتا ہے[۲۹]۔

لیکن بعض اوقات منظر عباس نقوی بھی کچھ ایسا تاثر چھوڑتے ہیں جس سے محسوس ہوتا ہے کہ وہ کسی ایک مصنف کے یہاں کئی اسالیب کی کارفرمائی دیکھ رہے ہیں۔ انھوں نے صراحتاً اس نقطۂ نظر کو تو پیش نہیں کیا؛ البتہ ان کی کئی عبارتوں سے محسوس ہوتا ہے کہ وہ کچھ مصنفین کو صاحبِ اسلوب کے بجائے ''صاحبِ اسالیب'' کہہ رہے ہیں؛ مثلاً غالب کے حوالے سے لکھتے ہیں:

اردو نثر کی خوش نصیبی کہیے کہ مکاتیبِ غالب میں موضوعات کا ایسا تنوّع ہے کہ ان میں ادائے خیالات اور اظہارِ احساسات کے تمام اسالیب بڑی آسانی سے تلاش کیے جا سکتے ہیں[۳۰]۔

پھر منظر عباس نقوی نے ان ''اسالیب'' کو خود تلاش کیا اور اسلوبِ غالب کے مختلف عناصر مثلاً توضیح، بیانیہ، انانیت وغیرہ کو اوصاف کہنے کے بجائے اسالیب قرار دے دیا اور یہ نتیجہ پیش کیا کہ:

غرض خطوطِ غالب (۱۹۴۱ء) میں ہمیں ہر طرح کے اسالیب مل سکتے ہیں[۳۱]۔

مذکورہ بالا خیالات کا اظہار انھوں نے اپنے جس مضمون میں کیا ہے، اس کا نام ''خطوطِ غالب کا اسلوبیاتی مطالعہ'' رکھا ہے حالانکہ اس کا نام ''خطوطِ غالب کا اسلوبی مطالعہ'' یا پھر ''غالب کا نثری اسلوب'' ہونا چاہیے تھا کیونکہ منظر عباس نقوی کا مضمون ''اسلوبیات'' کے حوالے سے نہیں ہے، انھوں نے ادبی تنقید کے زاویے سے اسلوبِ غالب کو دیکھا اور اپنے نتائج فکر کو پیش کیا ہے۔

طارق سعید نے بھی اپنی کتاب اسلوب اور اسلوبیات (۱۹۹۶ء) میں ''نثر کے عناصر'' کو ''اسالیب'' قرار دیا ہے۔ مشرق و مغرب کے نقادوں نے اسلوب کی جس بھی خوبی یا انفرادیت یا مزاج یا خد و خال کا ذکر کیا ہے، طارق سعید نے اُسے اسلوب کی قسم یا شاخ قرار دے دیا ہے؛ بعدازاں وہ کوئی اکیس اسالیب کی ایک فہرست مرتب کر دیتے ہیں؛ ساتھ ہی یہ بھی لکھ دیتے ہیں کہ یہ ''متنازعہ فیہ قسمیں'' ہیں؛ فہرست ملاحظہ ہو:

تعقیدی اسلوب، مذہبی اسلوب، مقفی، مسجع، مرجز اسلوب، تمثیلی حکایتی اسلوب، رنگین مرصع اسلوب، محاوراتی اسلوب، بنیادی اسلوب، سپاٹ و سادہ اسلوب، بیانیہ اسلوب، توضیحی اسلوب، انانیتی اسلوب، شگفتہ یا تاثراتی اسلوب، طنزیہ یا ظرافت آمیز اسلوب، خطیبانہ اسلوب، حکیمانہ فلسفیانہ اسلوب، مرقع نگاری یا محاکاتی اسلوب، استعاراتی اسلوب، اسلوبِ جلیل، علامتی اسلوب، ہیجانی، ماورائی یا منتشر خیالی کا شکستہ اسلوب، اِمتزاجی اسلوب[۳۲]۔

واضح رہے کہ اِس فہرست کے اِندراج سے پہلے وہ ایک مقام پر لکھ آئے ہیں کہ:

افلاطون کے مطابق مجموعی یا اِمتزاجی اسلوب ہی سب سے اہم اور قابل مطالعہ ہے[۳۳]۔

بہتر تو یہی تھا کہ وہ ''مجموعی یا اِمتزاجی اسلوب'' ہی کو موضوع بناتے اَور اِس طرح وہ جدید تصوّرِ اسلوب کے قریب آ جاتے لیکن انھوں نے اِس کے بجائے اکیس اسالیب کی فہرست مرتب کر ڈالی؛ صرف یہی نہیں، غالب کی نثر میں تو ''سترفی صد اسالیب'' کی موجودگی کا اعلامیہ بھی جاری کر دیا (اس کا تفصیلی ذکر آگے آئے گا)۔ درج بالا فہرست میں ''تمثیلی حکایتی اسلوب'' کا بھی ذکر ہے اور ''محاکاتی اسلوب'' کا بھی لیکن آگے چل کر فاضل مصنف نے منظر اعظمی (۱۹۳۴ء۔۱۹۹۷ء) کے موقف کو اپنی تائید کے ساتھ درج کیا ہے کہ:

تمثیل نگاری اسلوب کے بجائے ایک صنعت ہے[۳۴]۔

گویا تمثیل کو فہرست اسالیب میں اسلوب کا درجہ دینے کے بعد اصل بات کا احساس ہوتا ہے، سو اُسے بالآخر اسلوب کی ایک صنعت کہ دیا جاتا ہے۔ اسی طرح ایک جگہ طارق سعید خاصی متوازن رائے ظاہر کرتے ہیں کہ:

ہر عالمانہ یا دعائیہ اسلوب خود کوئی اسلوب نہ ہو کر تشکیل اسلوب میں محض ایک جز کی طرح استعمال ہو سکتے ہیں[۳۵]۔

وہ یہ بھی کہتے ہیں کہ یہ کیسے ممکن ہے کہ:

کوئی موضوع یا جزوِ زبان خود اسلوب ہونے کا دعوے دار ہو جائے[۳۶]۔

لیکن دوسری جانب فہرستِ اسالیب مرتب کرتے ہوئے اجزائے زبان و بیان (محاورہ، قافیہ، سجع، ترصیع، رنگینی، استعارہ، علامت وغیرہ) اور اجزائے موضوع و مواد (مذہب، فلسفہ، حکمت، اِسی طرح تخیل کی کارفرمائی، خیال کا بکھراؤ یا طنز و ظرافت کی فراوانی وغیرہ) کو ''اسالیب'' قرار دے دیتے ہیں۔

آگے چل کر وہ اِس صورتِ حال پر خود ہی کہہ اٹھتے ہیں کہ:

اسالیب کی مذکورہ اِکیس قسمیں مزید قطع و برید کی حاجت مند ہیں[۳۷]۔

اور پھر واقعی قطع و برید کر کے اکیس اقسام کو چودہ اقسام تک لے آتے ہیں۔[۳۸] چودہ اقسام اسالیب پر مبنی یہ فہرست بھی چوں کہ کوئی ٹھوس منطقی جواز نہیں رکھتی، لہٰذا فہرست مختصر کر کے نو اقسام تک لائی جاتی ہے اور پھر نو قسموں کو دو قسموں تک پہنچا دیا جاتا ہے اور بتایا جاتا ہے کہ اسلوب دو طرح کے ہوتے ہیں: 'اسلوب جلیل، اور 'اسلوب جمیل'؛ گویا اکیس انواعِ اسالیب کا تصور سمٹتے سمٹتے دو کے ہندسے کو چھو لیتا ہے[۳۹]۔

اگر فاضل مصنف، اسلوب کی دو قسموں (جمیل و جلیل) کو ایک ہی قرار دے کر اُسے ''مجموعی اسلوب'' یا ''امتزاجی اسلوب'' (یا فقط اسلوب) کہہ دیتے تو ان کے موقف اور ان کی عبارت کا سارا الجھاؤ یک لخت ختم ہو جاتا (''مجموعی اسلوب'' اور ''امتزاجی اسلوب'' کے الفاظ انھوں نے کئی مقامات پر استعمال بھی کیے ہیں)۔

اسی طرح کا معاملہ طارق سعید، مرزا غالب کے ساتھ بھی کرتے ہیں، پہلے غالب کے اردو خطوط میں ستر فی صد اسالیب کی اطلاع دیتے ہیں، چند کے نام بھی بتاتے ہیں اور پھر یہ بھی لکھ دیتے ہیں کہ:

> در اصل امتزاجی اسلوب کی رونمائی غالب کے ہاتھوں سے ہوئی ہے اور بالآخر جلوۂ عام بنی[۴۰]۔

گویا طارق سعید کے یہاں بات اِدھر اُدھر گھوم کر وہیں پہنچی کہ اصل میں کسی مصنف کا اسلوب ایک ہی ہوتا ہے؛ طارق سعید کے لفظوں میں اسے ''امتزاجی اسلوب'' کہہ لیجیے؛ اور ایسا کہنے میں کوئی حرج بھی نہیں ہے کہ ہر اہم اور اعلیٰ اسلوب ''امتزاجی'' ہی ہوتا ہے کہ اس کی بنت میں اجزائے زبان و بیان اور اجزائے موضوع و مواد کے متنوع رنگ اور متموج آہنگ بڑی خاموشی اور نفاست سے شامل ہوئے ہوتے ہیں۔

اسی بات کی گواہی اسلم انصاری (پ: ۱۹۴۰ء) کا مضمون ''چودھری افضل حق (۱۸۹۱ء-۱۹۴۲ء) کی زندگی کا اسلوب'' دے رہا ہے؛ یہ مضمون کئی حوالوں سے اہم ہے خصوصاً اس زاویے سے کہ زندگی کی نثر مرصع بھی ہے اور سادہ بھی، صحافیانہ بھی ہے اور خطیبانہ بھی۔ وہ نقاد جو ایک صاحبِ اسلوب مصنف کے یہاں اسلوب کے متنوّع رنگ دیکھ کر اسے کئی اسالیب کا مالک و مختار کہہ دیتے ہیں، زندگی کو دیکھ کر چودھری افضل حق کو بھی کم از کم ''تین اسالیب'' کا مالک کہہ سکتے ہیں لیکن اسلم انصاری ان عناصر کو تین رنگ اور آہنگ قرار دیتے ہیں؛ وہ لکھتے ہیں:

> زندگی کی نثر تین بنیادی آہنگ رکھتی ہے؛ یعنی نثرِ مرصع..... سادہ تر واقعاتی محاکات..... خطیبانہ آہنگ[۴۱]۔

صاحب اسلوب افسانہ نگار اور خوش فکر نقاد نیر مسعود (۱۹۳۶ء-۲۰۱۷ء) نے اپنے ممدوح میرزا رجب علی بیگ

سرور(۱۷۸۲ء-۱۸۶۹ء) کو صاحبِ اسلوب کے بجائے صاحب اسالیب قرار دے کے اپنے مداحین کے لیے ایک مشکل کھڑی کر دی ہے؛ گو ان کے مضمون ''رجب علی بیگ سرور کے نثری اسالیب'' میں سے عنوان اور دو چار جملے ہٹا دیے جائیں تو سارا مضمون رجب علی بیگ سرور کے اسلوب واحد ہی کی جانب اشارہ کر رہا ہے؛ مضمون میں سے چند جملے ملاحظہ ہوں:

> سرور کا عمومی اسلوب اگرچہ انشا پردازانہ ہے لیکن یہ انشا پردازی زیادہ تر ہم قافیہ جملوں اور کچھ لفظی رعایتوں، خصوصاً ابہام کے استعمال تک محدود رہتی ہے[۴۲]۔
>
> داستان کے مختلف اجزا کی تمہید میں وہ ''رنگینی عبارت کے واسطے دقت طلبی'' کرتے نظر آتے ہیں[۴۳]۔
>
> موضوعات کی طرح ان کی نثر میں بھی تنوع ہے[۴۴]۔
>
> اس گفتگو سے ..... رجب علی بیگ سرور کی نثر کے تنوع کا کچھ اندازہ ہو سکتا ہے[۴۵]۔
>
> زیادہ تر سرور بیان میں اپنے تاثرات اور جذباتی ردعمل کا اظہار کرتے چلتے ہیں۔ تاریخ نویسی میں بھی وہ اس روش کو برقرار رکھتے ہیں[۴۶]۔
>
> سرور کے اسلوب نثر کے سلسلے میں ان کے خطوں کا جائزہ علیحدہ مضمون کا طالب ہے[۴۷]۔
>
> انشائے سرور کے کچھ خطوں میں سرور نے ایسا بے تکلف اور رواں اسلوب اختیار کیا ہے کہ غالب کی طرح مراسلے کو مکالمہ بنا دیا ہے[۴۸]۔

گویا نیر مسعود، میرزا رجب علی بیگ سرور کے حقیقی اسلوب کے مختلف رنگوں، زاویوں اور تیوروں ہی کو پیش کر رہے ہیں اور کوئی ایسی دلیل سامنے نہیں لا رہے، جس سے ثابت ہو کہ سرور کی دسترس میں ایک سے زیادہ اسالیب تھے جو وہ حسب موقع اور حسب خواہش باری باری برتتے تھے، اور ان تمام اسالیب کا الگ الگ تعین کیا جا سکتا ہے یا ان کے تشخص کی علیحدہ علیحدہ نشان دہی کی جا سکتی ہے۔ نیر مسعود کے مضمون سے تو یہی ظاہر ہو رہا ہے کہ سرور کے یہاں موضوع و مواد، الفاظ اور پیرایہ اظہار کا تنوع ہے، وہ عبارت کے آغاز میں ''رنگینی عبارت کے واسطے دقت طلبی'' کرتے ہیں، باقی عبارت خاصی حد تک سادہ، رواں، بے تکلف اور پرلطف رکھتے ہیں۔ اس ''دقت طلبی'' کو ظاہر ہے ایک الگ اسلوب نہیں کہا جا سکتا، نہ ہی نیر مسعود نے اسے دوٹوک انداز میں ایک الگ اسلوب کہا ہے۔ نیر مسعود کے مضمون سے داخلی شہادت یہی مل رہی ہے کہ اسلوب ہی شخصیت ہے اور حقیقی اور مرکزی اسلوب ایک ہی ہوتا ہے۔

نیر مسعود کا اسلوبی تجزیہ مکمل، گہرا اور قابل داد ہے، البتہ رجب علی بیگ سرور کی نثر کے بدلتے رنگوں، تیوروں،

لہجوں اور قرینوں کو دیکھ کر کئی اسالیب کی موجودگی کا اعلان ،خود ان کے تصورِ اسلوب، عبارتِ مضمون اور پیش کردہ اقتباسات سے مطابقت نہیں رکھتا۔

صاحبِ اسلوب یا ''صاحبِ اسالیب'' کی اِس بحث کا حاصل یہ ہے کہ شاعر یا نثر نگار کا حقیقی اسلوب تو ایک ہی ہوتا ہے،البتہ موضوع و مواد، داخلی کیفیت اور اقتضائے حال کے مطابق اس اسلوب سے مختلف النوع رنگ و آہنگ پھوٹنے لگتے ہیں جنھیں اسلوب کے رنگ، رجحان، دھارے یا شرارے کہنا زیادہ بہتر ہے؛ یہ ہرگز کسی ایک ادیب یا شاعر کے ''اسالیب'' نہیں؛ یہ اس کے مرکزی، حقیقی اور اصلی اسلوب کی کچھ مرتعش صورتیں ہوتی ہیں اور یہ صورتیں شاعر و ادیب کی تخلیقی قوّت اور اس کے ذہن و ذوق کی تازگی اور بالیدگی کی غماز ہیں۔

حواشی و حوالہ جات

* (پ: ۱۹۶۵ء)،اسسٹنٹ پروفیسر، شعبۂ اُردو، گورنمنٹ اسلامیہ کالج، ریلوے روڈ، لاہور۔

۱۔ جمیل جالبی، تاریخ ادبِ اُردو (جلد دوم) (لاہور: مجلس ترقی اَدب، بارششم،۲۰۰۹ء)، ۱۰۱۹۔

۲۔ اسی تناظر میں سلیم آغا قزلباش کہتے ہیں کہ اسلوب ''کوئی جامد چیز نہیں ہے'' بلکہ:

> یہ ایک ارتقائی عمل سے عبارت ہے۔ جیسے جیسے تجربات، مشاہدات اَور مطالعے میں اِضافہ ہوتا ہے، اسلوب میں بھی اُسی نسبت سے گہرائی، نکھار اور جامعیت در آتی ہے، بلکہ ایک لحاظ سے اسلوب کا ارتقائی سفر، سفر حیات کے مماثل ہے۔''
>
> [سلیم آغا قزلباش، جدید اردو افسانے کے رُجحانات (کراچی: انجمن ترقی اردو، ۲۰۰۰ء)،۵۳۹۔]

۳۔ رشید حسن خان، تفہیم (نئی دہلی: مکتبۂ جامعہ، قومی کونسل برائے فروغِ اُردو، ۲۰۱۲ء)،۱۰۔

۴۔ وزیر آغا، تنقید اور جدید اُردو تنقید، (کراچی: انجمن ترقی اردو، پاکستان،۱۹۸۹ء)، ۲۴۴۔

۵۔ ایضاً، ۹۳۔

۶۔ ایضاً، ۱۶۶۔

۷۔ سید محی الدین قادری زور، اُردو کے اسالیبِ بیان (لاہور: مکتبۂ معین الادب، ۱۹۶۲ء)،۳۹-۴۰۔

۸۔ ایضاً،۴۵۔

۹۔ حامد حسن قادری، داستان تاریخ اردو، (آگرہ: لکشمی نرائن اگروال تاجر کتب، ۱۹۴۱ء)،۳۲۹۔

۱۰۔ ایضاً،۲۵۲۔

۱۱۔ ایضاً، ۲۴۶۔

۱۲۔ رشید احمد صدیقی، ''اردو نثر کا بنیادی اسلوب''، مشمولہ تنقیدی مقالات (حصہ نثر)، مرتب میرزا ادیب (لاہور: لاہور اکیڈمی، ۱۹۶۵ء)،۹۰۔

۱۳۔ مولانا صلاح الدین احمد، میرا جی کے چند منظوم تراجم، مشمولہ ادبی دنیا، (لاہور: اپریل ۱۹۵۵ء)،۳۵۔

۱۴۔ صلاح الدین احمد، میرا جی کی نثر، مشمولہ: ادبی دنیا، (لاہور: جنوری ۱۹۵۴ء)، ۲۸۔

۱۵۔ عبدالقیوم، حالی کی اُردو نثر نگاری (لاہور: مجلس ترقی ادب، بار اوّل، ۱۹۶۴ء)،۲۶۸۔

۱۶۔ جمیل جالبی، تاریخِ اَدب اُردو (جلد دوم)،(لاہور: مجلس ترقی اَدب، بار ششم، ۲۰۰۹ء)،۱۰۷۷-۱۰۷۹ ۔

۱۷۔ ایضاً، ۱۰۱۹۔

۱۸۔ ایضاً،۱۰۴۷۔

۱۹۔ ایضاً، ۹۹۰۔

۲۰۔ ایضاً،۹۹۵۔

۲۱۔ ایضاً، ۱۱۲۵۔

۲۲۔ ایضاً، ۱۱۲۷۔

۲۳۔ جمیل جالبی، تاریخِ ادب اُردو (جلد سوم)،(لاہور: مجلس ترقی ادب، بار دوم، ۲۰۰۸ء)،۶۳۵۔

۲۴۔ وزیر آغا، ساختیات اور سائنس (لاہور: مکتبہ فکر و خیال، ۱۹۹۱ء) ،۱۰۷۔

۲۵۔ اسلوب احمد انصاری ،نظری تنقید: مسائل و مباحث ،مرتبہ عفت آرا (نئی دہلی : قومی کونسل برائے فروغ اردو زبان، ۲۰۱۱ء)،۱۸۱ - ۱۸۲۔

۲۶۔ مرزا خلیل احمد بیگ ،''معاصر اُردو افسانہ اور اسلوب''،مشمولہ مخزن،نمبر ۲۵، مدیر تحسین فراقی (لاہور: قائدِ اعظم لائبریری، ۲۰۱۳ء)، ۱۴۔

۲۷۔ ایضاً،۹۔

۲۸۔ ایضاً،۹۔

۲۹۔ منظر عباس نقوی، نثر، نظم اور شعر (علی گڑھ: ایجوکیشنل بک ہاؤس، ۱۹۷۸ء)،۴۱ - ۴۲۔

۳۰۔ ایضاً، ۲۹۔

۳۱۔ ایضاً، ۴۰۔

۳۲۔ طارق سعید، اسلوب اور اسلوبیات(لاہور: نگارشات،۱۹۹۸ء)، ۳۵۴ - ۳۵۵۔

۳۳۔ ایضاً، ۳۵۱۔

۳۴۔ ایضاً، ۳۵۹۔

۳۵۔ ایضاً، ۳۷۰۔

۳۶۔ ایضاً، ۳۷۰۔

۳۷۔ ایضاً، ۳۷۰۔

۳۸۔ ایضاً،۳۷۱۔

۳۹۔ ایضاً، ۳۷۱ - ۳۷۲۔

۴۰۔ ایضاً، ۳۸۳۔

۴۱۔ اسلم انصاری ، ادبیاتِ عالم میں سیر افلاک کی روایت (لاہور : مغربی پاکستان اردو اکیڈمی ، ۲۰۰۶ء)،۲۳۸۔

۴۲۔ نیر مسعود،''رجب علی بیگ سرور کے نثری اسالیب''،مشمولہ منتخب مضامین از نیر مسعود(کراچی: آج پبلی کیشنز، ۲۰۰۹ء)، ۱۲۷۔

۴۳۔ ایضاً، ۱۲۶۔

۴۴۔ ایضاً،۱۲۶۔

۴۵۔ ایضاً، ۱۳۷۔
۴۶۔ ایضاً، ۱۲۹۔
۴۷۔ ایضاً، ۱۳۳۔
۴۸۔ ایضاً، ۱۳۳ - ۱۳۴۔

مآخذ

احمد، صلاح الدین ۔ ''میراجی کی نثر''۔ مشمولہ: ادبی دنیا۔ لاہور: جنوری ۱۹۵۴ء۔
احمد، صلاح الدین ۔ ''میراجی کے چند منظوم تراجم''۔ مشمولہ ادبی دنیا۔ لاہور: اپریل ۱۹۵۵ء۔
اسلم انصاری ۔ ادبیاتِ عالم میں سیر افلاک کی روایت ۔ لاہور: مغربی پاکستان اردو اکیڈمی، ۲۰۰۶ء۔
انصاری، اسلوب احمد۔ نظری تنقید: مسائل و مباحث ۔ مرتبہ عفت آرا ۔ نئی دہلی: قومی کونسل برائے فروغ اردو زبان، ۲۰۱۱ء۔
بیگ، مرزا خلیل احمد۔ ''معاصر اُردو اَفسانہ اَور اسلوب''۔ مشمولہ مخزن، نمبر ۲۵۔ مدیر تحسین فراقی۔ لاہور: قائدِ اعظم لائبریری، ۲۰۱۳ء۔
جمیل جالبی۔ تاریخِ ادب اُردو (جلد دوم)۔ لاہور: مجلس ترقی ادب۔ بار ششم، ۲۰۰۹ء۔
جمیل جالبی۔ تاریخِ ادب اُردو (جلد سوم)۔ لاہور: مجلس ترقی ادب، بار دوم، ۲۰۰۸ء۔
خان، رشید حسن ۔ تفہیم۔ نئی دہلی: مکتبہ جامعہ، قومی کونسل برائے فروغِ اُردو، ۲۰۱۲ء۔
صدیقی، رشید احمد۔ ''اردو نثر کا بنیادی اسلوب''۔ مشمولہ تنقیدی مقالات (حصہ نثر) ۔ مرتب میرزا ادیب ۔ لاہور: لاہور اکیڈمی، ۱۹۶۵ء۔
طارق سعید۔ اسلوب اور اسلوبیات۔ لاہور: نگارشات، ۱۹۹۸ء۔
عبدالقیوم۔ حالی کی اُردو نثر نگاری۔ لاہور: مجلس ترقی ادب، بار اوّل، ۱۹۶۴ء۔
قزلباش، سلیم آغا۔ جدید اُردو اَفسانے کے رُجحانات۔ کراچی: انجمن ترقی اردو، ۲۰۰۰ء۔
نقوی، منظر عباس ۔ نثر، نظم اور شعر۔ علی گڑھ: ایجوکیشنل بک ہاؤس، ۱۹۷۸ء۔
نیر مسعود ۔ ''رجب علی بیگ سرور کے نثری اسالیب''، مشمولہ منتخب مضامین از نیر مسعود۔ کراچی: آج پبلی کیشنز، ۲۰۰۹ء۔ ۱۲۷۔
وزیر آغا۔ تنقید اور جدید اُردو تنقید۔ کراچی: انجمن ترقی اردو پاکستان، ۱۹۸۹ء۔

بی بی امینہ*

مغرب کے جدید اصولِ لغت نویسی

Abstract:

Principles of Modern Western Lexicography

Lexicography is the scientific practice of writing and compiling dictionaries. It is widely considered an independent scholarly discipline, though it is a subfield within linguistics. It is divided into two related areas: the art of writing and editing dictionaries is known as practical lexicography, while the analysis of description of the vocabulary of a particular language and the meaning that links certain words to others in a dictionary is known as theoretical lexicography. This article deals with the former. It sheds light on the arranging, writing and editing of dictionaries. In particular, it emphasizes that principles of lexicography can prove useful if adhered to while compiling Urdu dictionaries.

Keywords: Lexicography, Linguistics, Compiling, Editing, Dictionaries.

اردو لغت نویسی کی تاریخ کا جائزہ لیا جائے تو اس میں ایک تسلسل نظر آتا ہے، جسے رؤف پاریکھ (پ: ۱۹۵۸ء) پانچ ادوار میں تقسیم کرتے ہیں:

الف۔ اردو لغت نویسی کے ابتدائی نقوش

ب۔ منظوم لغات

ج۔ اردو بہ فارسی لغات

د۔ اردو بہ انگریزی لغات

ہ۔ اردو بہ اردو لغات[1]

پہلا دور عربی اور فارسی زبان کی اُن کتب پر مشتمل ہے، جن میں اردو کے الفاظ استعمال کیے گئے ہیں ۔ان میں طبقات ناصری (۱۲۶۰ء)، تاریخ فیروز شاہی (۱۳۵۶ء)،قران السعدین (س ن) اور مفرح القلوب(س ن) وغیرہ شامل ہیں ۔اگر چہ ان کتب کو باقاعدہ لغت نویسی کے ذیل میں شمار نہیں کیا گیا ، تاہم ان میں اردو لغت کے ابتدائی نقوش ضرور تلاش کیے گئے ہیں ۔دوسرا دور قصیدہ در لغات ہندی(سولھویں صدی عیسوی کا نصف اوّل)، خالق باری (۱۹۴۴ء) اور لغات گجری (۱۹۶۲ء) جیسی ان منظوم لغات یا نصاب ناموں کا ہے،جن میں اردو الفاظ کے عربی اور فارسی مرادفات کا اندراج ہے۔ دور سوم اردو بہ فارسی لغات کا ہے جس میں اردو الفاظ تو شامل ہیں لیکن ان کی وضاحت یا مترادفات فارسی زبان میں دیے گئے ہیں ۔ایسی لغات میں غرائب اللغات (۱۷۴۳ء)، کمال عترت (۱۷۷۵ء)،عجائب اللغات (س ن)، دلیل ساطع (۱۸۳۳ء) ، نفائس اللغات (۱۸۶۹ء) اور نفس اللغہ (۱۹۴۰ء) وغیرہ کے نام لیے جا سکتے ہیں ۔چوتھے دور کا آغاز اس وقت ہوا جب انگریز ہندوستان میں بہ سلسلۂ تجارت وارد ہوئے اور اپنے سیاسی ،سماجی اور تجارتی اور تبلیغی مقاصد کے لیے انھوں نے زبان سیکھنے کی طرف خصوصی توجہ کی ۔نتیجے کے طور پر قواعد اور دیگر کتب کے ساتھ مستشرقین کی کئی لغات بھی منصۂ شہود پر آئیں،جن میں جان شیکسپیئر (John Shakespeare۔۱۷۷۴ء۔۱۸۵۸ء)،ڈنکن فوربس(Duncan Forbes۔ ۱۷۹۸ء۔ ۱۸۶۸ء) ، ایس۔ ڈبلیو۔فیلن (S.W.Fallon۔ ۱۸۱۷ء۔ ۱۸۸۰ء)اور سر جان ۔ٹی۔پلیٹس (Sir John T.Platts۔ ۱۸۳۰ء۔ ۱۹۰۴ء) کی اردو بہ انگریزی لغات زیادہ اہم تصور کی جاتی ہیں ۔جب کہ پانچواں دور اردو بہ اردو لغات سے تعلق رکھتا ہے جس کی معروف لغات فرہنگ آصفیہ (۱۸۸۸ء)،امیر اللغات (۱۸۹۱ء)،نور اللغات (۱۹۲۴ء)،جامع اللغات (۱۹۳۲ء)،لغت کبیر (۱۹۳۷ء)اور اردو لغت(تاریخی اصول پر ۱۹۵۸ء۔۲۰۱۰ء) قرار دی جا سکتی ہیں[2] ۔

اس اجمال کو مدنظر رکھتے ہوئے کہا جا سکتا ہے کہ اردو لغت نویسی کا اصل آغاز مستشرقین کی لغات سے ہوا ،جن کے زیر اثر بہت سی ذولسانی اور سہ لسانی لغات کی تدوین ہوئی [3]۔ ان لغات نے لغت نویسی کی نئی روایت کو فروغ دیا ۔ چناں چہ ان کے بعد مدوّن کی جانے والی لغات میں اندراجات،ان کی ترتیب،معنی کی وضاحت اور دیگر اصول مستشرقین کی لغات کے مطابق ہی رہے۔ بہ الفاظ دیگر اردو کی معیاری لغات کے لیے دور چہارم اور دور پنجم کو مدنظر رکھا جا سکتا ہے،لیکن ان ادوار میں بھی جو لغات ترتیب دی گئیں، ان میں سے بیش تر لغات میں جدید اصول لغت کا فقدان نظر آ تا ہے ۔حالاں کہ ان لغات کی

تدوین کے وقت انگریزی اور جرمنی سمیت دیگر ترقی یافتہ زبانوں کی ایسی لغات موجود تھیں یا مدون کی جا رہی تھیں، جو معیاری لغت نویسی کے جملہ معیارات کا احاطہ کرتی تھیں۔ پھر بھی اردو کی بعض لغات مثلاً اردو لغت (تاریخی اصول پر) میں ان لغات کے طریقۂ کار سے استفادہ کرنے کے باوجود اندراجاتِ لغت کی تفاصیل کے ضمن میں اصول لغت پوری طرح سے پنپتے دکھائی نہیں دیتے یا پھر ان اصولوں کے اطلاق میں عدم یکسانیت نظر آتی ہے۔

یہاں یہ امر بھی قابلِ غور ہے کہ لغت نویسوں کی راہ نمائی کے لیے دیگر زبانوں کی مثالی لغات کے علاوہ اصول لغت نویسی کی ایک مسلسل اور مستحکم روایت موجود تھی، جس کے ثبوت کے طور پر مولوی عبد الحق (۱۸۷۰ء۔۱۹۶۱ء) کی لغت کبیر (۱۹۷۳ء۔۱۹۷۵ء) کا دیباچہ ملاحظہ کیا جا سکتا ہے، جس میں مولوی عبدالحق نے لغت نویسی کی روایت کا تفصیلی ذکر کرنے کے بعد معیاری لغت نویسی کے راہ نما اصول بھی وضاحت سے بیان کیے ہیں[۴]۔ اس کے علاوہ مالک رام (۱۹۰۶ء۔۱۹۹۳ء)، سہیل بخاری (۱۹۱۴ء۔۱۹۹۰ء)، پروفیسر نذیر احمد (۱۹۱۵ء۔۲۰۰۸ء)، علی جواد زیدی (۱۹۱۶ء۔۲۰۰۴ء)، مسعود حسین خان (۱۹۱۹ء۔۲۰۱۰ء)، عصمت جاوید (پ: ۱۹۲۲ء)، گیان چند جین (۱۹۲۳ء۔۲۰۰۷ء)، سید قدرت نقوی (۱۹۲۵ء۔۲۰۰۰ء)، رشید حسن خاں (۱۹۲۵ء۔۲۰۰۶ء)، حنیف کیفی (پ: ۱۹۳۴ء)، شمس الرحمٰن فاروقی (پ: ۱۹۳۵ء) اور رؤف پاریکھ نے بھی اس موضوع پر لکھا ہے[۵]۔ ان کے بیان کردہ اصولوں کی اہمیت اور افادیت سے کسی صورت انکار ممکن نہیں ہے، تاہم یہ بھی ایک حقیقت ہے کہ ان میں جدید اصول لغت نویسی پر بہت کم توجہ دی گئی ہے۔ زیادہ تر مضامین میں عربی اور فارسی کے اصولوں سے استفادہ کیا گیا ہے۔ اس طرح اہل علم و فضل کی کاوشیں اپنے اپنے زمانۂ تحریر میں اردو لغت نویسی کے مسائل کے حل کے لیے کسی قدر تسلی بخش قرار دی جا سکتی ہیں، لیکن ان کی بنیاد پر عہدِ حاضر میں کوئی لغت ترتیب دی جائے تو متقدمین کے یہ اصول معیاری اور جدید اردو لغت نویسی کے جملہ مسائل کے حل کے لیے ناکافی قرار پاتے ہیں۔ ان کے علاوہ بھی اردو میں کئی ایسے مضامین ملتے ہیں، جو اردو کی لغات یا لغت نویسی کے کسی ایک پہلو سے علاقہ رکھتے ہیں، لیکن وہ بھی لغت نویسی کے سلسلے میں زیادہ کار آمد نہیں ہو سکتے۔ اسی امر کو ملحوظ رکھتے ہوئے پیش نظر مقالے میں عہد حاضر کے بین الاقوامی ماہرین لغت سے استفادہ کرتے ہوئے معیاری لغت نویسی کے لوازمات کو نو عنوانات کے تحت تقسیم کیا گیا ہے، جن کی تفصیل حسبِ ذیل ہے:

۱۔ اندراجات کے اصول:

اندراجات سے مراد کسی بھی لغت میں موجود راس الفاظ (head words) یا انٹریز (entries) ہیں۔ یہ لغویوں (lexemes) کی صورت میں موجود ہوتے ہیں جنھیں لیما (lemma) کا نام دیا جاتا ہے۔ یہ الفاظ دیگر کسی بھی حوالہ جاتی

کتاب (reference book) میں جس مقام پر کوئی لفظ یا اندراج تلاش کیا جا سکتا ہے اسے لیما (lemma) کہتے ہیں۔ یہ قاری کی راہ نمائی اس کے مطلوبہ لفظ تک کرتا ہے، جو عموماً راس لفظ کے طور پر یا اس کے تحت درج ہوتا ہے۔ کچھ ماہرین اس بات کے حامی ہیں کہ لغت میں کسی لفظ کی بنیادی تعریف سے پہلے بیان کی گئی ساری تفصیلات بھی لیما میں شامل کر دی جائیں، مثلاً ہجے، املا، تلفظ اور قواعدی شناخت وغیرہ۔ جب کہ بعض اس اصطلاح کو راس لفظ، مرکزی لفظ یا اصل لفظ (head word) کے مترادف قرار دیتے ہیں[۶]۔

تاہم یہ لغت کی بنیادی ساخت ہے جس کے تحت ایک لفظ درج کیا جاتا ہے اور اس کی جگہ کا تعین کیا جاتا ہے۔ اسے عام طور پر کسی لفظ کی ابتدائی اور آسان ترین شکل بھی کہا جا سکتا ہے، جس کی دوسری اشکال عموماً لغت میں درج نہیں کی جاتیں مثلاً کسی لفظ کی جمع وغیرہ[۷]۔ یہاں یہ مدنظر رکھنا بھی ضروری ہے کہ کچھ اندراجات ایک سے زائد الفاظ کی صورت میں بھی موجود ہوتے ہیں اور کچھ الفاظ کسی دوسرے لفظ کا جزو ہوتے ہیں۔ اس لیے انھیں 'ہیڈ ورڈ' یعنی 'راس لفظ' کہنا زیادہ مناسب ہے کہ یہ قاری کو آسانی سے سمجھ بھی آتا ہے[۸]، تاہم بو سونسن (Bo Svensen۔ پ: ۱۹۴۱ء) کے مطابق لیما کا عام مترادف 'ہیڈ ورڈ' ہی ہے لیکن اگر لیما ایک سے زائد الفاظ پر مشتمل ہو تو اسے 'ہیڈ ورڈ' کہنا کسی حد تک تشکیک کا شکار کر دیتا ہے کیوں کہ وہ صرف ایک لفظ (word) پر مشتمل نہیں ہوتا۔ چناں چہ وہ ہر قسم کے اندراج لغت کے لیے 'لیما' ہی استعمال کرتے ہیں[۹]، جس کے انتخاب کے لیے ایک لغت نویس کو درج ذیل اُصولوں کو پیش نظر رکھنا چاہیے:

۱۔ کسی بھی لغت کی تدوین کے لیے سب سے پہلے یہ دیکھنا ضروری ہے کہ لغت کس مقصد کے لیے مدون کی جا رہی ہے؟ اگر وہ مقامی افراد کے لیے ہے تو پھر اس میں الفاظ کا اندراج بھی وسیع پیمانے پر ہوگا اور اس میں معروف، رائج، متروک، کم بولے جانے والے اور غیر مقبول الفاظ کے ساتھ ساتھ مذہبی، ادبی پیشہ ورانہ، قانونی، دفتری، مال گزاری اور علمی و فنی اصطلاحات، ضرب الامثال اور کہاوتیں بھی شامل ہوں گی، لیکن اگر کوئی لغت محض زبان سیکھنے کے خواہش مند افراد کے لیے مدون کی جا رہی ہے تو ایسی صورت میں ذخیرۂ الفاظ محدود ہوکر اس زبان کے معروف اور موجودہ الفاظ پر مشتمل ہوگا جب کہ کسی خاص طبقے یا شعبے کے لیے ترتیب دی جانے والی لغت میں الفاظ کا ذخیرہ اور بھی محدود ہو جائے گا[۱۰]۔

۲۔ اندراجات کے لیے مآخذ بھی بہت اہم ہیں۔ بو سونسن اس ضمن میں دو قسم کے مآخذ کی طرف اشارہ کرتے ہیں: الف۔ بنیادی ذرائع ب۔ ثانوی ذرائع

بنیادی ذرائع مصدقہ لسانیاتی مواد سے متعلق ہوتے ہیں جو زبانی اور تحریری دونوں صورتوں میں موجود ہوتے ہیں۔ یہ مواد مختلف قسم کا ہو سکتا ہے مثلاً معائنے یا تجزیے کے ذریعے حاصل شدہ مواد، حوالہ جاتی فائلیں اور کورپس (corpus) وغیرہ۔ جب کہ ثانوی ذرائع میں کسی زبان کی موجودہ صراحتیں، پہلے سے موجود لغات، قواعد اور خصوصی مطالعات شامل ہیں[11]۔

۳۔ الفاظ کے انتخاب کے لیے نہ صرف پہلے سے موجود لغات اور ادبی متون سے استفادہ کیا جا سکتا ہے بلکہ اس سلسلے میں کورپس کا کردار بھی انتہائی اہمیت کا حامل ہے۔ کسی بھی زبان کے لیے متون کا ایک سیٹ جمع کیا جا سکتا ہے جو اس زبان کے بولنے والوں کی منتخب کردہ اسناد پر مشتمل ہوتا ہے۔ ایسے متون کے سیٹ کو کورپس کہتے ہیں۔ یہ موجودہ زمانے میں برقی کورپس کی شکل میں دست یاب ہوتا ہے[12]۔ اس کی مدد سے وہ الفاظ جو کم بولے جاتے ہیں یا کسی تحریری متن کا حصہ نہیں ہیں لیکن اگر زبان کا جزو ہیں تو لغت میں شامل ہو سکتے ہیں۔ سوشل میڈیا یا سماجی ویب گاہوں پر موجود نئی اصطلاحات تک بھی انھی کے ذریعے رسائی ہو سکتی ہے۔

۴۔ بلا شبہ لغت نویسی میں کورپس کا استعمال بہت عام ہو چلا ہے، لیکن اس ضمن میں لغت نویس کو بھی یہ معلوم ہونا چاہیے کہ وہ کورپس اور اس سے حاصل کردہ معلومات پر کس حد تک اعتماد کر سکتا ہے۔ اگر کورپس بہتر طور پر راہ نمائی کر سکتا ہے تو پھر اسے چاہیے کہ وہ نہ صرف اسے استعمال کرے بل کہ اس کے استعمال کے رہنما اصول بھی وضع کرے[13]۔

۵۔ انتخاب اندراجات میں ایک اہم مسئلہ بہ طور لیما الفاظ کے اندراجات کا ہے۔ لغت نویسی کی روایت ہے کہ اس میں اسما، افعال، مصادر اور صفات کو ان کی غیر تصریفی شکل میں بہ طور لیما داخل کیا جاتا ہے، لیکن اکثر اوقات ان کی انتہائی ضروری تصریفی اشکال بھی قاری کی آسانی کے لیے شامل لغت ہوتی ہیں[14]۔

۶۔ ہیننگ برگن ہولٹز (Henning Bergenholtz۔ پ: ۱۹۴۴ء) اور سون ٹارپ (Sven Tarp۔ پ: ۱۹۶۷ء) لغت میں لغویوں (lexemes) کے علاوہ مرکبات، سابقوں لاحقوں اور فقرات کو بھی شامل کرنے کے حق میں ہیں[15]۔

۷۔ قواعدی الفاظ جو لغویہ کے طور پر درج کیے جاتے ہیں، ان میں اسم واحد، اسم صفت، متعلق افعال اور دیگر افعال شامل ہیں[16]۔

۸۔ مخففات کی بابت پہلے یہ طریقہ اختیار کیا جاتا تھا کہ انھیں لغت کے آخر میں ضمیمے کے طور پر درج کیا جاتا

تھا،لیکن اب بڑھتا ہوا رجحان یہ ہے کہ انھیں بھی حروف تہجی کے اعتبار سے لغویہ کے طور پر ہی شامل کیا جائے[۱۷]۔
۹۔ ہیننگ برگن ہولٹز اور سون ٹارپ محدود لغات میں مخففات کے اندراج کے بھی قائل ہیں،لیکن ان کے نزدیک مخففات کی مکمل ساخت درج کر کے اس کی طرف رجوع کروانا زیادہ احسن ہے [۱۸]۔جب کہ ہاورڈ جیکسن (Howard Jackson۔پ:۱۹۴۵ء) کے مطابق اگرچہ سابقے ، لاحقے اور مخففات راس لفظ کے طور پر شامل کیے جاتے ہیں،لیکن ہمیں انھیں لیکسیم یعنی لغویے کے درجے سے خارج کر دینا چاہیے[۱۹]۔

۲۔ترتیب اندراجات کے اُصول:

لغت نویسی کا دوسرا اصول ترتیب اندراجات کا ہے یعنی لغت میں موجود الفاظ کو کس بنیاد پر ترتیب دیا جائے؟ اس کے لیے مختلف لغات میں کئی طریقے پائے جاتے ہیں جنھیں درج ذیل اصولوں میں تقسیم کیا جا سکتا ہے:
۱۔ لغت کبھی تو موضوعات کے اعتبار سے ترتیب دی جاتی ہے مثلاً کسی بھی زبان کے تھیسارس(thesaurus) یا مخزن وغیرہ، یا کبھی متعلقہ زبان کے حروف تہجی کے اعتبار سے ۔تاہم مؤخر الذکر طریقہ زیادہ معروف ہے اور زیادہ تر لغات میں یہی طریقہ بروے کار لایا جا رہا ہے۔اس طرح لغات کسی زبان کے ذخیرۂ الفاظ کو اپنے دامن میں سمیٹ لیتی ہیں اور مطلوبہ الفاظ تک رسائی کا عمل آسان ہو جاتا ہے[۲۰]۔
۲۔ دوسرا اہم اور ضروری مسئلہ حروف تہجی کی تعداد اور ان کی ترتیب کا تعین ہے ۔بالخصوص اردو زبان کے لیے اس کی بڑی اہمیت ہے ۔ ملک بھر میں موجود اردو کے مختلف قاعدوں میں ان کی تعداد اور ترتیب میں اختلاف پایا جاتا ہے ، جس کا اثر لغات پر بھی پڑتا ہے ۔لہٰذا لغت نویس کا فرض ہے کہ وہ سب سے پہلے اس کی طرف توجہ دے کیوں کہ لغت حروف تہجی کی بنیاد اور ترتیب پر مدون کی جاتی ہے۔اگر ان کے حوالے سے غیر یقینی کیفیت پائی جائے تو لغت کا پورا ڈھانچا متاثر ہوگا[۲۱]۔
۳۔متخرج اور مشتق الفاظ کی ترتیب بھی اہم مسئلہ ہے۔مرکبات اور مشتقات وغیرہ عموماً لیما کے ذیلی اندراجات کے طور پر درج کیے جاتے ہیں۔ تاہم اس حوالے سے لغات میں تنوع دکھائی دیتا ہے ۔کچھ لغات میں مرکبات کو علیٰحدہ اندراجات کی صورت میں بھی شامل کیا جاتا ہے اور بعض اوقات سابقوں اور لاحقوں کو بھی لغویوں کی حیثیت حاصل ہوتی ہے[۲۲]۔
۴۔بعض لغویے ایسے ہوتے ہیں جو حروف اور تلفظ میں یکساں ہوتے ہیں،لیکن ان کے معنی مختلف ہوتے ہیں اور ایسا

عموماً اشتقاق کے افتراق کی بنا پر ہوتا ہے انھیں متجانس الفاظ (homonyms) کہا جاتا ہے، جو متحد الحروف و متحد التلفظ لیکن مختلف المعنی ہوتے ہیں ، مثلاً 'آب بمعنی پانی' اور 'آب بمعنی چمک' وغیرہ۔اصولوں کے مطابق ایسے الفاظ کا اندراج دو بار یا الگ الگ ہی کیا جائے گا[۲۳]۔بوسونسن بھی اسی اصول کے حامی ہیں۔وہ اسے روایتی یا تاریخی طریقۂ کار (historical criteria)قرار دیتے ہیں اور ان کے خیال میں یہ اصول تاریخی لغات کے لیے مفید ہے کیوں کہ ہم عصری لغات میں عموماً لفظ کے اشتقاق سے بحث نہیں کی جاتی[۲۴]۔

۵۔ کچھ لغویے بہ اعتبار تلفظ یکساں ہوتے ہیں لیکن ان کا املا مختلف ہوتا ہے۔انھیں دوصوتیے (homophones) کہتے ہیں، جو متحد التلفظ لیکن مختلف الحروف الفاظ ہوتے ہیں،مثلاً 'ارض' اور 'عرض' وغیرہ۔ ایسے الفاظ اندراجات کی ترتیب میں کوئی مسئلہ پیدا نہیں کرتے کیوں کہ ان کا املا الگ ہوتا ہے۔ چناں چہ انھیں حروف تہجی کے لحاظ سے ہی لغت میں جگہ دی جاتی ہے[۲۵]۔

۶۔ الفاظ کی تصریفی اشکال بھی لغت کی ترتیب میں مسائل پیدا کرتی ہیں،مثلاً اگر ہم لغت میں کسی فعل کا ماضی کا صیغہ تلاش کریں تو وہ ہمیں اصل فعل یا مصدر کے تحت ہی ملے گا ۔اگر اس کی کوئی اور شکل بھی موجود ہو گی تو اس کی طرف رجوع کروایا جائے گا ۔ کیوں کہ لغت میں کسی لفظ کی بنیادی یا لغوی اکائی ہی درج کی جاتی ہے اور اس کے ذیل میں اس کی تفصیل دے دی جاتی ہے۔یہ بہ ظاہر راس لفظ کی متغیر اشکال ہوسکتی ہیں لیکن اصل میں یہ ایک ہی ہیں۔مثلاً گانا، گاتا، گایا، گائے، گا رہا وغیرہ[۲۶]۔اس کے لیے الگ سے تفصیلات درج نہیں ہوتیں۔ جو کچھ لغوی اکائیوں کے باب میں بیان کیا جاتا ہے اس کا اطلاق اس لفظ کے متعلقہ تمام جوڑوں پر کیا جا سکتا ہے ۔

۳۔املا کے اُصول:

کسی بھی لغت میں املا کے بارے میں معلومات اس کے لیما میں موجود ہوتی ہے ۔چناں چہ لیمااس لحاظ سے بھی اہمیت کا حامل ہے۔ایک لغت املا کے متعلق بھی معلومات فراہم کرتی ہے اور ہم عموماً کسی لفظ کا درست املا جاننے کے لیے بھی لغت کا استعمال کرتے ہیں۔ چناں چہ لغت میں املا کے تعین کے لیے حسب ذیل اصول اپنائے جا سکتے ہیں:

۱۔ایک لغت املا کے اختلافات کو واضح کرتی ہے جو مختلف قسم کے ہو سکتے ہیں مثلاً لغت میں کچھ الفاظ ایسے ہوتے ہیں جو دو یا اس سے زائد املا کے حامل ہوتے ہیں ۔ قاری کی آسانی کے لیے مناسب ہے کہ مختلف املا درج کر دیے جائیں اور ان کے آگے نشان دہی بھی کر دی جائے کہ یہ کسی لفظ کا غلط املا ہے اور پھر اصل کی طرف رجوع کروا دیا

جائے[۲۷]۔

۲۔مختلف الحروف الفاظ میں کسی ایک املا کو ترجیح دینا قاری کا اختیار بھی ہوتا ہے کیوں کہ دونوں قسم کا املا مروج ہوتا ہے[۲۸]۔ لہٰذا ایک قاری اپنی صواب دید پر کوئی ایک املا اختیار کرسکتا ہے۔

۳۔ برقی لغات میں اس امر کی ضرورت نہیں ہوتی کہ ایک لفظ اور اس کے مروج املا کو مختلف مقامات پر تلاش کیا جائے ۔ کیوں کہ اس میں کسی لفظ کی تلاش کے ساتھ ہی اس کے کئی متبادلات پیش کر دیے جاتے ہیں خواہ قاری کی طرف سے غلط یا نامکمل ہجے ہی کیوں نہ درج کیے گئے ہوں[۲۹]۔

۴۔کسی لفظ کے ایک سے زائد املا کا ہونا اس بات کی بھی علامت ہے کہ اس زبان میں لغت نویسی کی ایک طویل روایت موجود ہے ۔ چناں چہ ایسی صورت میں اس امر کا تعین مشکل ہو جاتا ہے کہ کس املا کو ترجیح دی جائے اور کسے لیما قرار دیا جائے؟اس کا حل یوں نکالا جا سکتا ہے کہ ان املا میں سے کسی ایک کو مرکزی ساخت تصور کر کے باقیوں کی طرف رجوع کروا دیا جائے یا دیگر املا بھی اسی ایک لفظ کے تحت درج کر دیے جائیں[۳۰]۔

۵۔بعض اوقات دبستانوں کا اختلاف بھی املا کے مسائل پیدا کرتا ہے مثلاً امریکی اور برطانوی انگریزی کا املا مختلف ہے نیز یہی صورت حال اردو زبان سمیت بعض دیگر زبانوں میں بھی ملتی ہے۔ایسی صورت میں لغت نویس یہ فیصلہ کرتا ہے کہ وہ برطانوی اور امریکی انگریزی میں کس املا کو اصل اور کس کو متبادل قرار دے[۳۱]۔ تاہم کوئی بھی زبان ہو، دونوں طرح کے املا کا اندراج ضروری ہے۔

۴۔تلفظ کے اُصول:

تلفظ کے تعین سے مراد کسی لغت میں ان اصوات کی نشان دہی ہے، جو اندراجات کی ادائی کو واضح کرتی ہوں۔کسی بھی لغت کی تدوین میں تلفظ کے ضمن میں دو قسم کے مسائل درپیش ہوتے ہیں :

اول: تلفظ کو اس تحریری صورت میں کس طرح ادا کیا گیا ہے جو لغت میں روا ہے؟

دوم: تلفظ کی ادائی کے لیے کیا طریقہ اختیار کیا گیا ہے اور اس میں کتنا تنوع پایا جاتا ہے؟[۳۲]

چناں چہ کسی بھی جدید لغت میں تلفظ کے سلسلے میں مذکورہ مسائل کے حل کے لیے درج ذیل اصول مدنظر رکھے جا سکتے ہیں:

۱۔لغت میں تلفظ کے اظہار کے تین طریقے ہیں جن میں سے کوئی بھی طریقہ قاری لغت کی رہ نمائی کے لیے کافی ہے:

الف۔صرف راس لفظ پر علامات (اعراب) کے ذریعے تلفظ ظاہر کیا جائے۔

ب۔صوتیاتی ترسیم (phonetic transcription) کے ذریعے تلفظ کی وضاحت کی جائے۔

ج۔ مذکورہ بالا دونوں طریقے بیک وقت استعمال کیے جائیں[۳۳]۔

۲۔ جدید برطانوی لغات میں صوتیاتی ترسیم کا نظام (Phonetic Transcription System) اختیار کیا گیا ہے، جس کا ایک مظہر بین الاقوامی صوتیاتی ابجد (International Phonetic Alphabet) یا IPA ہے۔ یہ طریقہ انیسویں صدی عیسوی کے اواخر میں متعارف ہوا۔ یہ رومن حروف تہجی پر مشتمل ہے اور نہ صرف کسی بھی زبان کے لیے موزوں ہوسکتا ہے بل کہ کسی بیرونی زبان کے سیکھنے میں بھی مدد گار ثابت ہوتا ہے، مثلاً آئی۔پی۔اے کے تحت لفظ 'کرکٹ' کا تلفظ 'krikit' ظاہر کیا جائے گا۔اس کے متبادل کے طور پر دوبارہ ہجے کرنے کا طریقہ (respelling) استعمال ہوتا ہے، جو تلفظ کی ادائی کا ایسا طریقہ ہے، جس میں اجزاے صوت، اجزاے کلمہ یا ارکان تہجی (syllables) کو الگ الگ تحریر کیا جاتا ہے، مثلاً ہیئت (ہے،اَت)، اشیا (اَش،یا) وغیرہ۔سر جیمز مرے (Sir James Murray ۱۸۳۷ء۔۱۹۱۵ء) نے مؤخر الذکر کو انیسویں صدی کے وسط میں اوکسفرڈ انگلش ڈکشنری (*Oxford English Dictionary*) کے لیے استعمال کیا۔اس وقت تک IPA ایجاد نہیں ہوا تھا، لیکن جب مذکورہ لغت کی دوسری اشاعت منظر عام پر آئی تو اس میں ری سپلنگ (respelling) کو IPA سے تبدیل کر دیا گیا[۳۴]۔

۳۔بلا شبہ صوتیاتی ترسیم تلفظ کی تحریر کا جدید ترین طریقہ ہے، لیکن بوسونسن اسے قاری لغت کی سہولت کے لیے مزید تین طریقوں میں تقسیم کرتے ہیں:

الف:صوتیاتی ترسیم کے لیے IPA کو پوری طرح برتنا۔

ب:صوتیاتی ترسیم کے لیے IPA کے کچھ اجزا کو برتنا۔

ج:دوبارہ ہجے کرنا یعنی ریسپلنگ[۳۵]۔

۴۔ہیننگ برگن ہولٹز اور سون ٹارپ کے مطابق محدود لغات میں تلفظ کی بابت یہ صورت حال دیکھنے کو ملتی ہے:

الف: تمام الفاظ کی صوتیاتی ترسیم کے ذریعے وضاحت۔

ب: کچھ الفاظ کی صوتیاتی ترسیم کے ذریعے وضاحت۔

ج:صوتیاتی ترسیم کے بجاے الفاظ کے مختلف اجزا پر زور (stress) دینا، جو دو حصوں پر مشتمل ہو۔

د: مذکورہ بالا طریقہ کچھ الفاظ کے لیے اختیار کرنا۔

ہ: تلفظ کے متعلق معلومات کا نہ ہونا[۳۶]۔

چناں چہ لغت کے مقاصد کو مدنظر رکھتے ہوئے ان میں سے کوئی ایک صورت اختیار کی جا سکتی ہے تاہم عہد حاضر کی زیادہ تر لغات میں تلفظ سے متعلق معلومات تلفظ کی صوتیاتی ترسیم پر ہی مبنی ہوتی ہیں۔

۵۔ اجزائی بل یا الفاظ کے مختلف اجزا پر زور دینا(stress) بھی الفاظ کی ادائی کے متعلق معلومات کی فراہمی کا ایک الگ طریقہ ہے۔ اس میں ارکانِ تہجی (syllables) کی بنیاد پر لفظ کی تقطیع کی جاتی ہے، لیکن اسے ان لغات کے لیے ضروری نہیں خیال کیا جاتا، جن میں اندراجات کا تلفظ یقینی ہو[۳۷]۔

۶۔ ایسی لغات جو مقامی افراد کے استعمال کے لیے مرتب کی جاتی ہیں ان میں عموماً بول چال کے الفاظ کا تلفظ واضح نہیں کیا جاتا۔ ایسی لغات میں صرف غیر ملکی الفاظ، غیر ملکی ناموں، سائنسی اور مخصوص اصطلاحات اور نایاب، ثقیل اور پیچیدہ الفاظ کا تلفظ ہی واضح کیا جاتا ہے[۳۸]۔

۷۔ کچھ پرانی لغات میں ایک اور طریقہ کار بھی ملتا ہے مثلاً 'I' جیسا کہ 'Hit' میں ہے یا 'I' جیسا کہ 'Machine' میں ہے وغیرہ۔ تاہم کچھ لغات میں، خاص طور پر جو بچوں کے لیے تیار کی جاتی ہیں، غیر رسمی طور پر دوبارہ ہجے کرنے کا طریقہ ملتا ہے، مثلاً em-fa-sis (Emphasis) وغیرہ[۳۹]۔

۸۔ بعض اوقات ایک لفظ مقامی بولی کا جزو ہونے کی وجہ سے مختلف قسم کے تلفظ یا تنوع کا حامل بھی ہو سکتا ہے، ایسی صورت میں ایسا تلفظ لکھنا چاہیے جسے بڑے پیمانے پر تسلیم کیا جاتا ہو۔ مزید برآں اس کے لیے ایک اصول یہ بھی ہے اگر کسی لفظ کو اس طرح تلفظ کیا جائے کہ اسے زیادہ لوگ سمجھ سکیں تو اسی کو مرجح قرار دینا چاہیے[۴۰]۔

۵۔ قواعدی حیثیت سے متعلق اُصول:

لغت نویسی کی روایت ہے کہ اس میں الفاظ کی قواعدی حیثیت سے بھی بحث کی جاتی ہے، جس کے لیے درج ذیل اُصول کارآمد ثابت ہو سکتے ہیں:

۱۔ لغت میں قواعدی معلومات کسی ایک مقام پر نہیں ہوتیں بل کہ انھیں درج ذیل مقامات پر ملاحظہ کیا جا سکتا ہے:

الف۔ ہر لغویے کے باب میں۔

ب۔ بیرونی مواد میں، جو فہرست الفاظ کا حصہ نہیں ہوتا مثلاً پیش لفظ، قارئین کے لیے ہدایات وغیرہ۔

ج۔ قواعدی الفاظ میں، جو بہ طور لیما لغت میں شامل ہوتے ہیں۔

د۔ مرکبات میں، جو لیما کی صورت میں لغت میں موجود ہوتے ہیں مثلاً محاورات، ضرب الامثال وغیرہ۔

ہ۔ قواعدی اصطلاحات میں، جو بہ طور لیما مندرج ہوتی ہیں[۴۱]۔

۲۔ کسی بھی زبان کے مختلف الفاظ اس زبان کے مختلف جملوں اور فقروں میں اپنے تفاعل یا کردار کی بنا پر مختلف اجزا میں تقسیم کیے جا سکتے ہیں۔ انگریزی میں ان کی درجہ بندی چار بڑے زمروں میں کی جاتی ہے:

۱۔ اسم ۲۔ فعل ۳۔ صفت ۴۔ متعلق فعل

اس کے علاوہ چار چھوٹے زمرے بھی ہیں جن کی اہمیت اس بنا پر ہے کہ وہ بڑے زمروں میں شامل الفاظ میں ربط پیدا کرنے کا کام کرتے ہیں، مثلاً

۱۔ ضمائر ۲۔ حروف تخصیص ۳۔ حروف ربط ۴۔ حروف عطف[۴۲]

دونوں قسم کے اجزا کو انگریزی میں Parts of Speech کا نام دیا جاتا ہے۔

۳۔ ابتدائی لغات میں الفاظ کو مذکورہ بالا اجزا میں بانٹ دیا جاتا تھا، لیکن پھر یہ خیال کیا جانے لگا کہ یہ طریقہ مبنی بر انصاف نہیں کیوں کہ یہ کسی لغویے کے نحویاتی کردار کو پوری طرح واضح نہیں کرتا[۴۳]۔ چناں چہ اب کچھ لغات میں، بالخصوص وہ جو انگریزی زبان کے سیکھنے والوں کے لیے مرتب کی جاتی ہیں، قواعدی حیثیت سے متعلق اضافی معلومات بھی شامل ہوتی ہیں[۴۴]، اور یہ اضافی معلومات عموماً اسم، فعل یا حروف کی مختلف اقسام پر مبنی ہوتی ہیں، لیکن زیادہ تر لغات میں الفاظ کو روایتی اجزا میں ہی تقسیم کیا جاتا ہے۔

۴۔ کچھ لغات میں قواعدی معلومات کے اندراج کے لیے علامات سے بھی مدد لی جاتی ہے اور اس کے لیے کچھ اختصارات و اشارات بھی وضع کیے جاتے ہیں جنھیں عام طور پر 'لغت کے استعمال کے لیے ہدایات' کے عنوان کے تحت بیان کیا جاتا ہے[۴۴]۔

۵۔ ایک اچھی لغت الفاظ کے محل استعمال کو بھی واضح کرتی ہے لہٰذا جدید لغات میں قواعدی معلومات کی فراہمی کے علاوہ ایک رجحان یہ بھی ہے کہ الفاظ کی بہتر تفہیم کے لیے ان کے لیے کچھ نشانات یا لیبل (label) وضع کیے جاتے ہیں۔ یہ نشانات اس کے استعمال کو ظاہر کرتے ہیں کہ کوئی لفظ کس کس سیاق و تناظر میں استعمال کیا جا سکتا ہے۔ ہاورڈ جیکسن انھیں سات اقسام میں تقسیم کرتے ہیں:

الف۔ بولی(dilect): عام بول چال کے الفاظ۔

ب۔ رسمی(formal): رسمی طور پر استعمال کیے جانے والے الفاظ۔

ج۔ حیثیت(status): الفاظ کی نوعیت یعنی سوقیانہ یا عامیانہ وغیرہ۔

د۔ اثر(effect): توہین آمیز، تمسخرانہ، جارحانہ، طنزیہ یا ادبی اثرات رکھنے والے الفاظ۔ اس قسم کے الفاظ کی درجہ بندی پر سب سے زیادہ توجہ دی جاتی ہے۔

ہ۔ تاریخ(history): متروک یا رائج الفاظ۔

و۔ موضوع یا شعبہ(topic or field): کسی علم یا کسی فن سے وابستہ اصطلاحات۔

ز۔ متنازع استعمال:(disputed usage) متنازع معاملات کے حامل الفاظ[۴۶]۔

۶۔ تذکیر و تانیث کے تعین کے اُصول:

اردو زبان کئی خصوصیات کی حامل ہے۔ چناں چہ اس کے خصائص جہاں اور مقامات پر اثر انداز ہوتے ہیں، وہاں ان کی بہ دولت لغت نویسی میں بھی ایک اہم اصول کا اضافہ ہو جاتا ہے، جو الفاظ کی تذکیر و تانیث کے تعین سے متعلق ہے۔ انگریزی زبان میں بھی الفاظ کی تذکیر و تانیث سے بحث کی جاتی ہے لیکن ان کا تعلق جنس مشترک(common gender) سے ہے۔ تاہم اردو میں محض اسی قدر نہیں ہے بل کہ اس میں تذکیر و تانیث کے بیش تر اصول سماعی ہیں یا عربی زبان سے اخذ کردہ ہیں۔ لہٰذا باقی اصول لغت نویسی کے برعکس اس کے اصولوں کے لیے مغربی ماہرین کے بجاے اسی زبان کے ماہرین کے وضع کردہ درج ذیل اصولوں سے مدد لی گئی ہے جن کا اہتمام لغت میں ناگزیر ہے، مثلاً:

۱۔ اردو میں الفاظ کی جنس کے حوالے سے اختلافی مسائل ہیں، جن میں سب سے پہلے تعصب اپنا کردار ادا کرتا ہے۔ چناں چہ لغت نویس کا یہ فرض ہے کہ ذاتی ترجیحات و تعصّبات سے قطع نظر اس امر کی وضاحت کرے کہ لفظ کی جنس میں جو اختلاف ہے، اس کی نوعیت مکانی(دبستانوں کا اختلاف)، شعری(کسی شاعر کی طرف سے لفظ کی جنس میں تبدیلی)، زمانی (وقت کے بدلاؤ کے ساتھ لفظ کی جنس میں تبدیلی) یا تصریفی(لفظ کی جنس کا ماخذ زبان سے مختلف ہونا) میں سے کون سی ہے اور اس کی مروجہ اور درست صورت کیا ہے؟[۴۷]

۲۔ اردو الفاظ کی تذکیر و تانیث سے متعلق مختلف آرا ہیں جن میں دبستانوں کا فرق بھی ایک اہم مسئلہ ہے، مثلاً 'لغت'، 'اکتفا'، 'الاپ' اور 'ابتلا' جیسے الفاظ دبستانی اختلافات کی بنا پر مذکر اور مؤنث دونوں صورتوں میں مستعمل ہیں۔ چناں

چہ ایک لغت میں دبستانی اختلافات کا احاطہ کرنے کی کوشش ہونی چاہیے[۴۸]۔

۳۔نہ صرف دبستان دہلی اور لکھنؤ بل کہ اردو اور ہندی/سنسکرت کے مابین بھی تذکیر و تانیث کے اختلافات ہیں جو واضح ہونے چاہییں[۴۹]،مثال کے طور اسی طرح ' آتما 'سنسکرت میں مذکر لیکن اردو میں بہ طور مؤنث مستعمل ہے۔ اس پر توجہ دی جانی چاہیے۔

۴۔عربی میں تذکیر و تانیث فاعل اور مفعول کی صورت میں صفت اور موصوف کے مطابق ہوتی ہے ۔عربی کی طرح اردو میں بھی بے جان اسم تذکیر و تانیث کے اصولوں کا پابند ہے چناں چہ نہ صرف صفت اس کے مطابق ہوگی بل کہ ایسا اسم جمع کی حالت میں مؤنث ہو جاتا ہے لہٰذا صفت بھی مؤنث ہو جائے گی[۵۰]۔ایک ماہر لغت کی ان امور پر بھی گہری نظر ہونی چاہیے۔

۵۔عربی زبان سے اخذ کردہ الفاظ کی جمعیں ،خواہ اسم مذکر ہوں یا مؤنث ،دبستان لکھنؤ میں مذکر لیکن دہلی میں مذکر کی جمع مذکر اور مؤنث کی جمع مؤنث ہوتی ہے ،تاہم اس اصول میں استثنائی صورت بھی پائی جاتی ہے، جس کی وضاحت لغت میں ضروری ہے[۵۱]۔

۶۔اردو میں موجود دخیل الفاظ بھی تذکیر و تانیث کے حوالے سے بے قاعدگی کی نشان دہی کرتے ہیں ۔ان میں بعض الفاظ کی جنس اصل الفاظ سے مختلف ہے مثلاً 'شمس' عربی میں مؤنث، لیکن اردو میں مذکر ہے۔اسی طرح 'اصل' عربی میں مذکر، لیکن اردو میں مؤنث ہے۔ چناں چہ اس نوع کے الفاظ بھی توجہ کے متقاضی ہیں۔

۷۔الفاظ کی تذکیر و تانیث میں زمانی اختلاف بھی اپنا کردار ادا کرتا ہے یعنی بعض الفاظ ایسے ہیں جو ایک زمانے تک مذکر استعمال ہوئے لیکن بعد میں مؤنث ہو گئے یا پھر صورت حال اس کے برعکس ہوتی ہے[۵۲]،مثلاً 'شوق'،'التفات' وغیرہ۔جب کہ بعض اوقات کسی شاعر کی شعری ضرورت بھی ان میں اختلافات پیدا کرنے کا سبب بنتی ہے[۵۳]،مثلاً علامہ اقبال نے 'بلبل' کو مذکر اور مؤنث دونوں صورتوں میں استعمال کیا ہے۔لغت نویسی کے ضمن میں ان امور کو بھی ملحوظ رکھنا چاہیے۔

۷ ۔معنی کے تعین/توضیح/تشریح سے متعلق اُصول:

چوں کہ کوئی بھی لغت عام طور پر املا اور معنی سے متعلق معلومات کے لیے ہی دیکھی جاتی ہے[۵۴]۔اس لیے لغت نویس کے لیے سب سے اہم کام یہ ہے کہ وہ تعریف کی صورت میں لفظ کے معنی کا تعین کرے[۵۵]۔اس مقصد کے لیے زیر نظر

اصول راہ نمائی کا فریضہ انجام دے سکتے ہیں:

۱۔لغت میں لفظ کی تعریف وتوضیح کے لیے کئی طریقے بروئے کار لائے جاتے ہیں ،لیکن ہاورڈ جیکسن کے مطابق لفظ کی تعریف کا سب سے عام طریقہ ایک مکمل تجزیاتی جملے پر مبنی تعریف ہے ۔جب کہ دوسرا بڑا طریقہ مترادفات کا بیان ہے۔مؤخر الذکر مجرد الفاظ کی وضاحت کے لیے استعمال کیا جاتا ہے کیوں کہ ان کی تعریف کرنا آسان نہیں ہوتا۔تاہم مترادفات بھی ایسے ہونے چاہییں جو ایک دوسرے کی وضاحت کرنے والے ہوں ۔تعریف کا تیسرا طریقہ ایسے الفاظ کے لیے استعمال کیا جاتا ہے، جو عام طور پر کسی اور معنوں میں استعمال ہوتے ہوں،مثلاً day of rest کے معنی sunday دیے جائیں۔جب کہ چوتھا طریقہ الفاظ کے استعمال کا بیان ہے جو عموماً قواعدی حروف یعنی and یا or وغیرہ کے لیے استعمال ہوتا ہے[۵۶]۔

۲۔بوسونسن کے مطابق کسی لغت میں معنی کی وضاحت کے دو ہی طریقے رائج ہیں:

الف۔مترادفات

ب۔توضیحی طریقہ کار

زیادہ تر لغات میں یہ دونوں طریقے ہی دیے جاتے ہیں اور ان میں بھی پہلے تعارف یا تعریف اور بعد ازاں لفظ کا ایک یا ایک سے زائد مرادف درج کیے جاتے ہیں[۵۷]۔

۳۔لغت میں کسی لفظ کی رسمی طور پر تعریف کی بھی دو اقسام بتائی جاتی ہیں جن سے استفادہ کیا جا سکتا ہے:

الف۔ پابند تعریف(controlled definition): آسان الفاظ میں تعریف جو قاری آسانی سے سمجھ سکے اور وہ ان الفاظ پر مبنی ہو جنھیں وہ پہلے سے جانتا ہو۔

ب۔ جملے پر مشتمل تعریف(sentential definition):ایسی تعریف جو کسی لفظ یا فقرے کے بجائے جملے پر مشتمل ہو[۵۸]۔

۴۔کئی لفظ ایک سے زیادہ معنی کے حامل ہوتے ہیں جو اس کی کثیر معنویت کو ظاہر کرتے ہیں ۔لہٰذا اس امر کا تعین کرنا کہ ایک لفظ کتنے معنی رکھتا ہے اور ان تمام معنوں کو کس ترتیب سے مرتب کیا جا سکتا ہے،لغت نویس کے لیے نہ صرف ایک مشکل مرحلہ ہے[۵۹] بل کہ بنیادی سوالات میں سے بھی ایک اہم سوال ہے۔جس کے لیے ایک اصول یہ ہے کہ اگر کوئی لغت تاریخی اصول پر ترتیب دی جا رہی ہے تو اس کے لیے قدیم سے لے کر جدید معنی تک سب پیش کیے

جاتے ہیں ۔اس مقصد کے لیے ادوار بندی بھی کی جاتی ہے اور ہر دور کے معنی کی مثال بھی پیش کی جاتی ہے[۶۰]۔

۵۔کثیر معنوی الفاظ کے لیے معنی کی ترتیب بھی ایک اہم مسئلہ ہے جس کے دو ممکنہ اصول رائج ہیں :

الف۔سب سے پہلے لفظ کے جدید ترین معنی دیے جائیں اور آخر میں قدیم ترین۔

ب۔تاریخی طریقہ اختیار کیا جائے جس میں اصل اور قدیم معنی پہلے دیا جاتا ہے اور جدید ترین آخر میں ۔

اگر چہ درج بالا دونوں طریقے رائج ہیں ،لیکن تاریخی طریقہ زیادہ منطقی تصور کیا جاتا ہے کیوں کہ اس میں ایک ہی نظر میں کسی لفظ کا تاریخی ارتقا سامنے آجاتا ہے[۶۱]۔

۶۔ جہاں تک معنی کی کثرت کا تعلق ہے تو جس لفظ کے بہت سے معنی ہوں، ان میں قریبی اور عام استعمال ہونے والے معنی پہلے درج کیے جانے چاہییں اور اس کے بعد اس کے دیگر معنی یعنی تکنیکی معنی،متروک معنی اور محاوراتی معنی وغیرہ درج ہونے چاہییں ۔یہ طریقہ وہاں استعمال ہوتا ہے جہاں لغت نویس یہ محسوس کرے کہ جدید اور مروجہ معنی ہی لفظ کے اصل معنی ہیں [۶۲]۔

۷۔معنی کے اعتبار سے ایک مسئلہ تعصب کا بھی ہے۔قدیم لغات انفرادی نقطۂ نظر سے تحریر کی جاتی تھیں۔ اس ضمن میں جانسن کی لغت کی مثال دی جا سکتی ہے لیکن نئی لغات میں لغت نویس اس قسم کے رجحان کی نفی کرتے ہیں اور لفظ کی تعریفات کے حوالے سے تعصّبات سے بچنے کی کوشش کرتے ہیں، اسی لیے موجودہ لغات زیادہ معتبر اور فائدہ مند قرار دی جا سکتی ہیں [۶۳]۔

۸۔لغت میں معنی کی وضاحت کے لیے الفاظ کو ایک دوسرے کی طرف رجوع (circulation) کروانا بھی مسائل کا باعث بنتا ہے ۔یہ اکثر ذو لسانی اور کثیر لسانی لغات میں اختیار کیا جاتا ہے کیوں کہ ان میں مترادفات درج کیے جاتے ہیں، لیکن اسے لغت نویسی کے لیے احسن تصور نہیں کیا جاتا[۶۴]۔ مذکورہ مسئلے پر قابو پانے کے لیے ،معنی کی وضاحت ایسے مخصوص الفاظ میں ہونی چاہیے جن کے لیے ان پانچ اصولوں کو مدنظر رکھا گیا ہو:

الف۔ایسے عام الفاظ استعمال ہوں جو زبان میں تواتر سے استعمال ہوتے ہوں۔

ب۔ایسے الفاظ ہوں جن کے مطالب ایک زبان کی مختلف بولیوں ،مثلاً برطانوی اور امریکی انگریزی، میں یکساں ہوں ۔

ج۔متروک الفاظ کے استعمال سے گریز کیا جائے۔

د۔ ایسے الفاظ ہوں جو سمجھنے میں آسان ہوں۔

ہ۔ ایسے الفاظ سے درگزر کیا جائے جو غیر مقامی یا غیر ملکی الفاظ کے ساتھ الجھا دیں[۶۵]۔

۸۔اسناد و امثلہ کی پیش کش کے اُصول:

کسی بھی لغت میں عموماً لفظ کی تعریف کے بعد اس کی ایک یا ایک سے زائد امثال درج کی جاتی ہیں جو اس کے عام استعمال اور اُس سیاق و سباق کو واضح کرتی ہیں جس میں وہ لفظ استعمال ہوتا ہے[۶۶]۔اس کے لیے درج ذیل اصول پیش نظر ہونے چاہییں:

۱۔لغت میں عام استعمال کی اسناد بھی دی جاسکتی ہیں اور یہ ادبی متون پر بھی مشتمل ہوسکتی ہیں تاہم اگر پہلے سے ریکارڈ شدہ امثال موجود ہیں تو انھیں بھی شامل کیا جا سکتا ہے[۶۷]،جو اکثر کورپس کی شکل میں موجود ہوتی ہیں ۔چناں چہ اسناد کے اندراج کے لیے کورپس کے کردار کو نظر انداز نہیں کیا جا سکتا کیوں کہ فی زمانہ ایسے الفاظ زبانوں میں داخل ہو چکے ہیں جنھیں کورپس کے بغیر سمجھنا ممکن نہیں ۔اس مشکل سے نمٹنے کے لیے ضروری ہے کہ ایسے الفاظ جو کسی ادیب کے ہاں مستعمل نہیں،لیکن زبان کا حصہ ہیں تو ان کی اہمیت کو مدنظر رکھتے ہوئے الفاظ کے اندراج کے ساتھ ساتھ ان کے معنی اور استعمال کی امثال کے لیے بھی کورپس کو بنیاد بنایا جائے۔

۲۔عصر حاضر میں تین قسم کی امثال و اسناد زیادہ قابل ذکر اور قابل اعتبار قرار دی جاسکتی ہیں:

الف۔حوالہ(citation):ایسی امثال کسی بھی ادبی متن سے،لغت نویس کی طرف سے مطابقت قائم کرنے کی کوشش کو اپنائے بغیر، اخذ کی جاسکتی ہیں۔

ب۔حوالے پر مبنی امثال(citation examples):یہ آسان،مختصر اور خلاصہ شدہ امثال ہوتی ہیں، جو کسی مکمل حوالے سے غیر ضروری،غیر متعلقہ یا اضافی معلومات یا جملۂ معترضہ کو حذف کر کے وضع کی جاتی ہیں۔

ج۔اہلیت اور قابلیت کی بنیاد پر گھڑی گئی امثال/قیاسی امثال(competence examples): ان میں لغت نویس کی مساعی کارفرما ہوتی ہے[۶۸]۔

۳۔ بوسونسن کے ہاں امثال کی ایک تقسیم غیر تشریحی(uncommented examples)اور تشریحی امثال (commented examples) کی صورت میں بھی ملتی ہے ۔غیر تشریحی امثال میں معنی کی طرف اشارہ نہیں کیا جاتا جب کہ تشریحی امثال اس کے برعکس ہوتی ہیں۔ان میں سے مؤخر الذکر کو وہ مزید دو اقسام یعنی توضیحی امثال(defined examples) اور ترجمہ

شدہ امثال(translated examples) میں تقسیم کرتے ہیں، جنھیں بالترتیب یک لسانی لغات اور ذولسانی لغات کے لیے استعمال کیا جاسکتا ہے[۶۹]۔

۴۔ لغت میں امثلہ و اسناد کسی بھی لفظ کے بارے میں واضح معلومات کے بعد یا کسی بھی لفظ کے متعلق قاموسی نوٹ (encyclopedic notes) کے بعد اور الفاظ کی ترتیب سے پہلے تحریر کی جاتی ہیں۔لہٰذا اگر الفاظ کی قاموسی وضاحت بھی دینی مقصود ہوتو مؤخر الذکر ترتیب زیادہ بہتر ہے۔یعنی لغات کی مثالیں قاموسی تفصیل کے ساتھ ہی تسلسل میں درج کرنی چاہییں۔یہ نہ صرف عام فہم ہے بل کہ لغت کی تفصیلی ساخت کو برقرار رکھنے کے لیے بھی ضروری ہے کہ اس میں ایک تسلسل قائم رہے[۷۰]۔

۵۔ بہ حوالہ اسناد ایک اہم مسئلہ امثال کی تعداد کا بھی ہے، مثلاً بعض اوقات لغت میں ان کو شامل ہی نہیں کیا جاتا اور کبھی کئی کئی امثال درج کر دی جاتی ہیں۔غالباً اسی لیے ہیننگ برگن ہولٹز اور سون ٹارپ کہتے ہیں کہ یک لسانی لغات میں الفاظ کے استعمال کی ایک کثیر تعداد، جسے ایک لمبی فہرست کہنا چاہیے، موجود ہوتی ہے[۷۱]۔تاہم اس امر کو ملحوظ رکھنا چاہیے کہ ممکن ہے کہ بعض اوقات کوئی ایک مثال قاری کے لیے کافی نہ ہو اور وہ اس کی مدد سے لفظ کا استعمال نہ جان سکے[۷۲] اس لیے کسی بھی لفظ کی ایک سے زائد، معروف اور فائدہ مند اسناد دینی چاہییں تاکہ کسی بھی لفظ کے معنی کی تمام جہات کو احسن طریقے سے سمجھا جا سکے اور بوقت ضرورت ان کا درست استعمال کیا جا سکے۔

۹۔لسانی ماخذ اور اشتقاق کے اُصول:

لفظ ایک معاشرتی رویہ ہے اور معنی ثقافتی اظہار ہے، جو صدیوں کی تاریخ پر مبنی ہوتا ہے۔چناں چہ اس کی حیثیت انفرادی نہیں بل کہ اجتماعی ہے اور یہی وجہ ہے کہ نہ صرف سترھویں صدی کے اواخر سے عمومی لغات میں اشتقاقی معلومات کا اندراج بھی کیا جانے لگا اور عام الفاظ بھی شامل کیے گئے کہ ان کی اصل سے متعلق تفصیل محفوظ کی جا سکے[۷۳] بل کہ عہد حاضر میں بھی بیش تر لغات الفاظ کے اشتقاق اور ان کی اصل سے متعلق معلومات کے اندراج پر زور دیتی ہیں۔در اصل الفاظ سے متعلق اشتقاقی معلومات ہمیں الفاظ کی تاریخ سے آگاہ کرتی ہیں کہ وہ کہاں سے آئے؟ کس طرح بنے؟ انھوں نے ارتقائی مراحل کس طرح طے کیے اور بالآخر کس طرح انھوں نے وہ شکل اور معنی اختیار کیے جو اس وقت ان کے ہیں؟[۷۴] اس طرح کسی لغت میں اشتقاقی تفصیل کی فراہمی کے تین مقاصد بتائے جاسکتے ہیں:

الف۔ علما اور طالب علموں کے لیے خام مواد فراہم کرنا۔

ب۔ زبان کے بارے میں معلومات اور دلچسپی کو فروغ دینا۔

ج۔ زبان کے ذریعے کسی تہذیب کی تاریخ اور اس تہذیب کا دوسری تہذیبوں کے ساتھ تعلق کا فہم پیدا کرنا[۷۵]۔

یہ مقاصد نہ صرف اس کی اہمیت واضح کرتے ہیں بل کہ اس بات پر بھی دال ہیں کہ اشتقاق اور لسانی مآخذ کا اندراج کسی بھی لغت کا سب سے پیچیدہ کام ہے کیوں کہ اس کے لیے نہ صرف تاریخی معلومات درکار ہوتی ہیں[۷۶] بل کہ کچھ اصولوں کو بھی پیش نظر رکھنا چاہیے جو درج ذیل ہیں:

۱۔ ماضی میں اشتقاقی معلومات کے اندراج کی بابت قیاس آرائی اور اندازوں سے کام لیا جاتا تھا، لیکن اب لغت نویس اس سے بچتے دکھائی دیتے ہیں اور کوشش کرتے ہیں کہ اشتقاق کے لیے وہی معلومات درج کی جائیں جو مبنی بر تحقیق ہوں[۷۷]۔

۲۔ ایک یک لسانی عصری لغت جو عام قارئین کے لیے مرتب کی جاتی ہے اس میں اشتقاق و اصل کا کردار معمولی ہوتا ہے۔ جب کہ کچھ لغات میں اب بھی یہ معلومات شامل نہیں کی جاتیں[۷۸]۔

۳۔ کسی لغت میں اصل و اشتقاق کی معلومات کا شامل ہونا لغت کی تدوین کے مقصد سے بھی مشروط ہوتا ہے۔ اگر وہ محض زبان سیکھنے والوں کے لیے ہے تو اس کے لیے تاریخی معلومات کی ضرورت ہی نہیں، لیکن اگر اس میں تاریخی اجزا و عناصر پائے جاتے ہیں تب اس میں اشتقاق کو منطقی حیثیت حاصل ہو جائے گی[۷۹]۔

۴۔ ایک مسئلہ یہ بھی ہے کہ کس قسم کی اشتقاقی معلومات لغت میں ہونی چاہییں؟ سب سے پہلے یہ اشتقاق کی شمولیت کے مقاصد پر منحصر ہے اور یہ کہ قارئین لغت کس قسم کی معلومات کی توقع رکھتے یا ان کی ضرورت محسوس کرتے ہیں؟ علاوہ ازیں یہ نہ صرف کسی لفظ کے دست یاب مواد پر منحصر ہے بل کہ لغت میں اشتقاق کے لیے مخصوص جگہ پر بھی انحصار کرتا ہے[۸۰]۔

۵۔ بوسونسن کے مطابق جو لوگ زبان میں خصوصی دل چسپی رکھتے ہیں وہ درج ذیل سوالات کے جوابات جاننا چاہتے ہیں:

الف۔ کیا ہر لفظ مقامی ہے یا وہ مستعار لیا گیا ہے اور غیر ملکی ہے؟

ب۔ اگر لفظ مقامی نہیں تو یہ کہاں سے آیا اور اس کی اصل (root) کہاں ہے جہاں سے یہ زبان میں داخل ہوا؟

ج۔ اس لفظ نے پہلی بار اس زبان میں کب اور کہاں مصدقہ حیثیت حاصل کی؟

د۔لفظ کی اصل صورت کیا ہے اور اس کی موجودہ صورت کیسے وجود میں آئی؟

ہ۔ لفظ کے اصل معنی کیا ہیں ؟اس کے معنی کا ارتقا کیسے عمل میں آیا؟اگر اس کے ایک سے زائد معنی ہیں تو ان میں باہمی تعلق کیا ہے؟

و۔ اس لفظ سے متعلقہ اور الفاظ کون سے ہیں؟ آیا وہ اسی زبان میں ہیں یا کسی اور زبان میں موجود ہیں؟

ز۔کیا لفظ اور اس کے تاریخی ارتقا کے ساتھ مزید لسانیاتی حقائق بھی متصل ہیں؟[۸۱]

چناں چہ جہاں تک ممکن ہو ایک لغت نویس کو ان سب کے جوابات فراہم کرنے چاہییں۔

۶۔کسی لفظ کے ارتقائی مراحل (development stages) سے متعلق معلومات مادے کی زبان کی تفصیلات،مادے کی ساخت کی تفصیلات اور مادے کے معنی کی تفصیلات پر مشتمل ہونی چاہییں[۸۲]۔

۷۔یہ سچ ہے کہ کبھی کبھار کسی لفظ کے معنی میں اس قدر تبدیلیاں رونما ہوتی ہیں کہ وہ نہ صرف قاری کے لیے دل چسپی کا باعث ہوتی ہیں بل کہ تاریخی اور ثقافتی تحقیقات میں بھی معاون ثابت ہوتی ہیں[۸۳]،لیکن یہ بھی دیکھنا چاہیے کہ لفظ کے معنی کے بیان میں ماضی خواہ کتنا ہی دل چسپ کیوں نہ ہو سارے کا سارا معلوم نہیں ہوسکتا اور نہ ہی سارا کسی لفظ کے معنی سے متعلق ہوتا ہے۔اس کے لیے ایک خاص حد تک ہی کوشش کی جا سکتی ہے[۸۴]۔

۸۔کسی لفظ کا اشتقاق یہ ضرور بتاتا ہے کہ لفظ کب وجود میں آیا اور اب اس کی کیا حالت وصورت ہے ،لیکن وہ نہ تو اس کے عصری معنی کی وضاحت کے لیے مدد گار ہوتا ہے اور نہ ہی اس کے استعمال کے لیے۔یہ صرف پس منظری معلومات کے حصول کے لیے معاون ثابت ہوتا ہے[۵۸]۔

۹۔لفظ کے اشتقاق کے لیے جو ثبوت مہیا کیے جاتے ہیں وہ یا تو جزوی و عارضی ہوتے ہیں یا مکمل طور پر معلوم نہیں ہو پاتے ،لیکن پھر بھی ضروری ہے کہ اشتقاقی تفصیل کے ساتھ مثالیں مہیا کی جائیں خواہ وہ کسی قدر ناکافی ہی کیوں نہ ہوں ۔ وقت کے ساتھ ساتھ مزید معلومات سامنے آتی چلی جاتی ہیں، ایسی صورت میں اشتقاقی معلومات پر نظر ثانی کی جا سکتی ہے[۸۶]۔

درج بالا بحث کے بعد یہ کہا جا سکتا ہے کہ لغت نویسی اپنی اہمیت اور افادیت کے باعث دنیا کی تمام ترقی یافتہ زبانوں میں ہمیشہ سے اور مختلف صورتوں میں مروج رہی ہے اور اس کی ترتیب و تدوین کے اصول بھی انھی زبانوں کی خصوصیات کو مد نظر رکھ کر ترتیب دیے جاتے رہے ہیں ۔تاہم یہ بھی حقیقت ہے کہ مرور ایام کے ساتھ ساتھ لغت نویسی کے

تقاضوں میں بھی تبدیلیاں آتی رہی ہیں۔ انھی تبدیلیوں کو مدنظر رکھتے ہوئے یہ ضروری ہے کہ سابقہ لغات یا ان کے طریقۂ کار کی بنیاد پر کوئی لغت ترتیب دینے کے بجائے تحقیق و تدوینِ لغت کا کام باقاعدگی سے لیکن وسیع اور جدید پیمانے پر کیا جائے۔ اگرچہ یہ ایک دقت طلب کام ہے اورکسی جماعت کی اعانت کے بغیر انجام نہیں دیا جا سکتا لیکن جس طور بھی ممکن ہو اگر اوپر بیان کردہ اصولوں کو مدنظر رکھ کر کسی اردو لغت کی تدوین کی جائے تو نہ صرف اردو لغت نویسی کو عالمی معیارات سے ہم آہنگ کیا جا سکے گا بل کہ یہ اردو زبان و ادب کی بھی ایک بہت بڑی خدمت ہوگی۔

حواشی و حوالہ جات

* (پ: ۱۹۸۷ء) لیکچرر، شعبۂ اردو، بین الاقوامی اسلامی یونی ورسٹی، اسلام آباد۔

۱۔ رؤف پاریکھ، لغوی مباحث (لاہور: مجلس ترقی ادب، ۲۰۱۵ء)، ۱۱-۲۴۔

۲۔ ایضاً، ۱۱-۲۴

۳۔ اس کی مزید تفصیل کے لیے ملاحظہ کیجیے: صفدر رشید، مغرب کے اردو لغت نگار (لاہور: مجلس ترقی ادب، ۲۰۱۵ء)، ۲۹-۸۸۔

۴۔ مولوی عبدالحق، ''اردو لغات اور لغت نویسی'' مشمولہ اردو لغت نویسی: تاریخ، مسائل اور مباحث (کراچی: فضلی سنز، ۲۰۱۷ء)، ۹۸-۲۳۸۔

۵۔ اصولِ لغت نویسی سے متعلق ان ماہرین لغت کے مضامین کے لیے ملاحظہ کیجیے:

رؤف پاریکھ، اردو لغت نویسی: تاریخ، مسائل اور مباحث (کراچی: فضلی سنز، ۲۰۱۷ء)

رؤف پاریکھ، علم لغت، اصول لغت اور لغات (کراچی، فضلی سنز، ۲۰۱۷ء)

رؤف پاریکھ، لغت نویسی اور لغات: روایت اور تجزیہ (کراچی: فضلی سنز، ۲۰۱۵ء)

رؤف پاریکھ (مرتبہ)، اردو لغات: اصول اور تنقید (کراچی: فضلی سنز، ۲۰۱۴ء)

گوپی چند نارنگ (مرتبہ)، لغت نویسی کے مسائل (نئی دہلی: مکتبہ جامعہ لمیٹڈ، ۱۹۸۵ء)

۶۔ آر۔آر۔کے۔ہارٹ مین [R.R.K.Hartmann] / گریگری جیمز [Gregory James]*Dictionary of Lexicography*، (لندن: روتلیج، ۲۰۰۲ء)، ۸۳۔

۷۔ ایم۔اے۔کے۔ہیلیڈے [M.A.K.Halliday]، ''Lexicology'' مشمولہ *Lexicology and Corpus Linguistic*، (نیو یارک: کنٹینیم، ۲۰۰۴ء)، ۶۔

۸۔ ہیننگ برگن ہولٹز [Henning Bergenholtz] / سون ٹارپ [Sven Tarp]، *Manual of Specialized Lexicography*، (ایمسٹرڈیم: جان بنجمن پبلشنگ کمپنی، ۱۹۹۵ء)، ۹۹۔

۹۔ بوسونسن [Bo Svensen]، *A Handbook of Lexicography* (لندن: کیمبرج یونی ورسٹی پریس، ۱۹۹۳ء)، ۹۳۔

بوسونسن کی اسی توجیہ اور لفظ 'لیما' (lemma) کی کاملیت کو پیش نظر رکھتے ہوئے راقمہ نے بھی اکثر مقامات پر 'راس لفظ' (head word) کے بجائے 'لیما' ہی استعمال کیا ہے۔

۱۰۔ پیٹرک ہینکس [Patrick Hanks]، *Compiling a Monolingual Dictionary for Native Speakers*، (جمہوریہ چیک: چارلس یونی

ورسٹی، ۲۰۰۹ء)، ۵۸۴-۵۸۵۔

۱۱۔ بوسونسن [Bo Svensen]، *A Handbook of Lexicography*، ۳۷ ۔

۱۲۔ جان سنکلیئر [John Sinclair]، ''Corpora for Lexicography''، مشمولہ A Practical Guide to Guide to Lexicography، مرتبہ پیٹ وان سٹر کن برگ (ایمسٹرڈیم: جان بنجمن پبلشنگ کمپنی، ۲۰۰۳ء)، ۱۶۷۔

۱۳۔ ایضاً، ۱۶۷۔

۱۴۔ ہیننگ برگن ہولٹز [Henning Bergenholtz] / سون ٹارپ [Sven Tarp]، *Manual of Specialized Lexicography*، ۱۵ ۔

۱۵۔ ایضاً، ۱۰۴۔

۱۶۔ بوسونسن [Bo Svensen]، *A Handbook of Lexicography*، ۱۰۵ ۔

۱۷۔ ایضاً، ۱۰۵۔

۱۸۔ ہیننگ برگن ہولٹز [Henning Bergenholtz] / سون ٹارپ [Sven Tarp]، *Manual of Specialized Lexicography*، ۱۰۴ ۔

۱۹۔ ہاورڈ جیکسن [Howard Jackson]، *Lexicography: An Introduction* (لندن: روٹلیج، ۲۰۰۲ء)، ۲۔

۲۰۔ نذیر آزاد، لغت نگاری: اصول و قواعد (دہلی: ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، ۲۰۱۲ء)، ۴۴۔

۲۱۔ ایضاً، ۴۶۔

۲۲۔ ایم۔اے۔کے۔ہیلیڈے [M.A.K.Halliday]، ''Lexicology'' مشمولہ *Lexicology and Corpus Linguistic*، ۷

۲۳۔ ہاورڈ جیکسن [Howard Jackson]، *Lexicography: An Introduction*، ۲ ۔

۲۴۔ بوسونسن [Bo Svensen]، *A Handbook of Lexicography*، ۹۶ ۔

۲۵۔ ہاورڈ جیکسن [Howard Jackson]، *Lexicography: An Introduction*، ۳ ۔

۲۶۔ ایضاً، ۳۔

۲۷۔ بوسونسن [Bo Svensen]، *A Handbook of Lexicography*، ۱۰۹ ۔

۲۸۔ ہاورڈ جیکسن [Howard Jackson]، *Lexicography: An Introduction*، ۱۰۱ ۔

۲۹۔ بوسونسن [Bo Svensen]، *A Handbook of Lexicography*، ۱۰۹ ۔

۳۰۔ ایضاً، ۱۰۹۔

۳۱۔ ہاورڈ جیکسن [Howard Jackson]، *Lexicography: An Introduction*، ۱۰۲ ۔

۳۲۔ ایضاً، ۱۰۲۔

۳۳۔ بوسونسن [Bo Svensen]، *A Handbook of Lexicography*، ۱۰۹، ۱۱۶۔

۳۴۔ ہاورڈ جیکسن [Howard Jackson]، *Lexicography: An Introduction*، ۱۰۲ ۔

۳۵۔ بوسونسن [Bo Svensen]، *A Handbook of Lexicography*، ۱۰۹، ۱۱۷۔

۳۶۔ ہیننگ برگن ہولٹز [Henning Bergenholtz] / سون ٹارپ [Sven Tarp]، Manual of Specialized Lexicography، ۳۷۔

۳۷۔ فیرنس کیفر [Ferenc Kiefer] "*Design and Production of Monolingual Dictionaries*"، مشمولہ *A Practical Guide to Lexicography*، ۳۵۴ ۔

۳۸۔ ہاورڈ جیکسن[Howard Jackson]، *Lexicography:An Introduction*، ۱۰۳۔

۳۹۔ ایم۔اے۔کے۔ہیلیڈے[M.A.K.Halliday]،''Lexicology''مشمولہ *Lexicology and Corpus Linguistic*، ۲۔

۴۰۔ فیرینس کیفر[Ferenc Kiefer]"*Design and Production of Monolingual Dictionaries*"، مشمولہ *A Practical Guide to Lexicography*، ۳۵۴۔

۴۱۔ ہیننگ برگن ہولٹز[Henning Bergenholtz] / سون ٹارپ[Sven Tarp]، Manual of Specialized Lexicography، ۱۱۲۔

۴۲۔ ہاورڈ جیکسن[Howard Jackson]، *Lexicography:An Introduction*، ۷۔

بوسونسن[Bo Svensen]، *A Handbook of Lexicography*، ۱۳۷-۱۴۰۔

۴۳۔ فیرینس کیفر[Ferenc Kiefer]"*Design and Production of Monolingual Dictionaries*"، مشمولہ *A Practical Guide to Lexicography*، ۶۔

۴۴۔ ایم۔اے۔کے۔ہیلیڈے[M.A.K.Halliday]،''Lexicology''مشمولہ *Lexicology and Corpus Linguistic*، ۲۔

۴۵۔ ہاورڈ جیکسن[Howard Jackson]، *Lexicography:An Introduction*، ۱۰۸۔

۴۶۔ ان کی مزید تفصیل کے لیے ملاحظہ کیجیے:

ہاورڈ جیکسن[Howard Jackson]، *Lexicography:An Introduction*، ۱۰۹-۱۱۵۔

۴۷۔ نذیر آزاد، لغت نگاری:اصول و قواعد، ۸۵۔

۴۸۔ نذیر آزاد، ''اردو لغت نگاری کے مسائل'' مشمولہ اردو لغت نویسی:تاریخ، مسائل اور مباحث، ۳۴۵۔

۴۹۔ علی جواد زیدی، ''اردو لغت کی جدید تدوین'' مشمولہ اردو لغات:اصول اور تنقید، ۲۸۔

۵۰۔ نذیر آزاد، ''اردو لغت نگاری کے مسائل'' مشمولہ اردو لغت نویسی:تاریخ، مسائل اور مباحث، ۳۴۵۔

۵۱۔ ایضاً، ۳۴۶۔

۵۲۔ نذیر آزاد، لغت نگاری:اصول و قواعد، ۸۴-۸۵۔

۵۳۔ ایضاً، ۸۳۔

۵۴۔ ہاورڈ جیکسن[Howard Jackson]، *Lexicography:An Introduction*، ۸۶۔

۵۵۔ ایضاً، ۱۵۔

۵۶۔ ایضاً، ۹۴۔

۵۷۔ بوسونسن[Bo Svensen]، *A Handbook of Lexicography*، ۲۱۴۔

۵۸۔ ڈِرک جیرارٹس[Dirk Geeraerts]"Meaning and Definition"، مشمولہ *A Practical Guide to Lexicography*، ۹۱۔

۵۹۔ ہاورڈ جیکسن[Howard Jackson]، *Lexicography:An Introduction*، ۱۵۔

۶۰۔ ایضاً، ۹۲۔

۶۱۔ ایضاً، ۹۲۔

۶۲۔ ایضاً، ۹۲۔

۶۳۔ کولن ییلپ[Colin Yallop]، '' Words and Meaning''، مشمولہ *Lexicology and Corpus Linguistics*، ۲۴۔

۶۵۔ فیرینس کیفر[Ferenc Kiefer] "*Design and Production of Monolingual Dictionaries*"، مشمولہ *A Practical Guide to Lexicography*،۳۵۸ ۔

۶۸۔ ہیننگ برگن ہولٹز[Henning Bergenholtz] / سون ٹارپ[Sven Tarp]، Manual of Specialized Lexicography،۱۳۹ ۔

۶۹۔ مکمل تفصیل کے لیے ملاحظہ کیجیے:

بوسونسن[Bo Svensen]، *A Handbook of Lexicography*،۲۸۱ ۔ ۲۸۲۔

۷۰۔ ہیننگ برگن ہولٹز[Henning Bergenholtz] / سون ٹارپ[Sven Tarp]، Manual of Specialized Lexicography،۱۳۹ ۔

۷۱۔ ایضاً،۱۳۹۔

۷۲۔ اینا فرینکن برگ۔گارشیا [Ana Frankenberg-Garcia]،"Learners Use of Corpus Examples"، مشمولہ International Journal of Lexicography ، (جون ۲۰۱۲ء)، ۲۷۳ - ۲۹۶۔

۷۳۔ ہاورڈ جیکسن[Howard Jackson]، *Lexicography:An Introduction*،۱۱۷ ۔

۷۴۔ بوسونسن[Bo Svensen]، *A Handbook of Lexicography*، ۳۳۳ ۔

۷۵۔ نکولین وین ڈیر سجیس [Nicoline Van Der Sijs]،"The Codification of Etymological Information"، مشمولہ *A Practical Guide to Lexicography* ، ۳۱۳۔

۷۶۔ ہاورڈ جیکسن[Howard Jackson]، *Lexicography:An Introduction*،۱۲۶ ۔

۷۸۔ کولن ییلپ[Colin Yallop]،" Words and Meaning"، مشمولہ *Lexicology and Corpus Linguistics*، ۳۱۲ ۔

۷۹۔ تفصیل کے لیے ملاحظہ کیجیے:

ہاورڈ جیکسن[Howard Jackson]، *Lexicography:An Introduction*،۱۲۶ ۔

بوسونسن[Bo Svensen]، *A Handbook of Lexicography*، ۳۳۴ ۔

۸۰۔ نکولین وین ڈیر سجیس [Nicoline Van Der Sijs]،"The Codification of Etymological Information"، مشمولہ *A Practical Guide to Lexicography* ، ۳۱۲۔

۸۱۔ بوسونسن[Bo Svensen]، *A Handbook of Lexicography*، ۳۳۳ - ۳۳۴۔

۸۲۔ ایضاً، ۳۳۹۔

۸۳۔ کولن ییلپ[Colin Yallop]،" Words and Meaning"، مشمولہ *Lexicology and Corpus Linguistics*، ۳۳ ۔

۸۴۔ ایضاً،۳۶۔

۸۵۔ ہاورڈ جیکسن[Howard Jackson]، *Lexicography:An Introduction*،۱۲۶ - ۱۲۷ ۔

۸۶۔ ایضاً،۱۱۷۔

مآخذ

برگن ہولٹز،ہیننگ [Henning Bergenholtz] / سون ٹارپ[Sven Tarp]*Manual of Specialized Lexicography* ۔ ایمسٹر ڈیم: جان بنجمن پبلشنگ کمپنی ، ۱۹۹۵ء ۔

جیکسن، ہاورڈ [Howard Jackson]۔ *Lexicography: An Introduction*۔ لندن: روٹلیج، ۲۰۰۲ء۔

رؤف پاریکھ۔ اردو لغت نویسی: تاریخ، مسائل اور مباحث۔ کراچی: فضلی سنز، ۲۰۱۷ء۔

____ مرتبہ۔ اردو لغات: اصول اور تنقید۔ کراچی: فضلی سنز، ۲۰۱۴ء۔

____ علم لغت، اصول لغت اور لغات۔ کراچی، فضلی سنز، ۲۰۱۷ء۔

____ لغت نویسی اور لغات: روایت اور تجزیہ۔ کراچی: فضلی سنز، ۲۰۱۵ء۔

____ لغوی مباحث۔ لاہور: مجلس ترقی ادب، ۲۰۱۵ء۔

سنکلیئر، جان [John Sinclair]۔ ''Corpora for Lexicography'' مشمولہ *A Practical Guide to Lexicography*۔ مرتبہ پیٹ وان سٹرکن برگ۔ ایمسٹرڈیم: جان بنجمن پبلشنگ کمپنی، ۲۰۰۳ء۔ ۱۶۷۔

سونسن، بو [Bo Svensen]۔ *A Handbook of Lexicography*۔ لندن: کیمبرج یونی ورسٹی پریس، ۱۹۹۳ء۔

صفدر رشید۔ مغرب کے اردو لغت نگار۔ لاہور: مجلس ترقی ادب، ۲۰۱۵ء۔

گارشیا، اینا فرینکن برگ۔ [Ana Frankenberg-Garcia]۔ ''Learners Use of Corpus Examples'' مشمولہ *International Journal of Lexicography*۔ جون ۲۰۱۲ء۔ ۲۷۳۔۲۹۶۔

نارنگ، گوپی چند۔ مرتبہ۔ لغت نویسی کے مسائل۔ نئی دہلی: مکتبہ جامعہ لمیٹڈ، ۱۹۸۵ء۔

نذیر آزاد۔ لغت نگاری: اصول و قواعد۔ دہلی: ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، ۲۰۱۲ء۔

ہارٹ مین، آر۔ آر۔ کے۔ [R.R.K.Hartmann] / گریگری جیمز [Gregory James] *Dictionary of Lexicography*۔ لندن: روٹلیج، ۲۰۰۲ء۔

ہیلیڈے، ایم۔ اے۔ کے۔ [M.A.K.Halliday]۔ ''Lexicology'' مشمولہ *Lexicology and Corpus Linguistic*۔ نیو یارک: کنٹینیم، ۲۰۰۴ء، ۲۔

ہینکس، پیٹرک [Patrick Hanks]۔ *Compiling a Monolingual Dictionary for Native Speakers*۔ جمہوریہ چیک: چارلس یونی ورسٹی، ۲۰۰۹ء۔

محمد سعید*

میراجی کی چوبیس نظموں کا زمانی تعین

Abstract:

Determining the Dates of Creation for 24 of Meeraji's Poems

Meeraji (born Sanaullah Sani Dar Meeraji) is one of the most creditable names of modern Urdu poetry, known for works such as *Meeraji kē Gīt* and *Tīn Rang*. As is true for all poets, it is integral to determine the time period or age around which Meeraji penned down his work. This is important for one's understanding of the influence upon the poet, as well as the evolution in his/her personality and craft. However, Meeraji's published work appears to be devoid of this calibration and thus a serious engagement is required with his work to determine facts regarding time of publication etc. A handwritten *Biyāẕ* (notebook) of Meeraji was examined by linguist and scholar Dr. Jameel Jalibi but he appears to have been unable to extract the relevant details. In *Kulliyāt-e Meeraji*, there is no account of the dates of writing, and those which are mentioned are often found to be incorrect. In this article, the author has closely engaged with the same handbook and has been able to determine the time of writing twenty-four of Meeraji's poems.

Keywords: Meeraji, Modern Urdu Poem, Jameel Jalibi, Kulliyaat-e Meeraji, Biyaz-e Meeraji.

کسی تخلیق کار کی تخلیقات کا تاریخی اور زمانی تعین اُس کے ذہنی ارتقا کو سمجھنے میں مدد دیتا ہے ۔ اس کے ساتھ ساتھ اُس کے نجی حالات اور اُس کے عہد کے سیاسی و سماجی حالات کی بھی نشان دہی ہوتی ہے ۔ گویا جس طرح ادب اور معاشرے کا تعلق ہوتا ہے اسی طرح ادیب اور معاشرے کا بھی گہرا تعلق ہوتا ہے ۔ یہ ایک آفاقی سچائی ہے اور بالکل سامنے کی بات ہے لیکن اُردو زبان و ادب کے اکثر تخلیق کار اپنی تخلیقات کے زمانی تعین سے گریز کرتے رہے ہیں ۔ اِس کی کئی ایک وجوہات ہو سکتی ہیں ۔ تخلیقی ادب کی ایک آفاقی حیثیت ہوتی ہے اور ایک عصری حیثیت ۔ آفاقی حیثیت زیادہ قابلِ قدر ہوتی ہے کہ تخلیق کار اعلیٰ ظرفی کا مظاہرہ کرتے ہوئے اپنے دُکھ اِس طرح بیان کرتا ہے کہ وہ بنی نوع انسان کا دکھ بن جاتے ہیں ۔ اِس طرح وہ خود پس منظر میں رہ کر انسانیت کا نوحہ لکھتا ہے ۔لیکن اُس کے وہی فن پارے بیک وقت اُس کی زندگی اور عہد کے بھی ترجمان ہوتے ہیں، اِس طرح اُن کی عصری اہمیت اور حیثیت بھی مسلّم ہے۔تخلیقات کی عصری اہمیت کو اجاگر کرنے کے لیے یا اُن میں اُس تخلیق کار کو تلاش کرنے کے لیے اُس کی تحریروں کا زمانی تعین کرنا ضروری ہوتا ہے۔جس تخلیق کار کے ہاں یہ اہتمام نہیں ہوتا، اُس کے لیے محققوں اور نقادوں کو دہائیوں پر مشتمل ادوار بندی کرنا پڑتی ہے ، یا اُس کی ذات کی تلاش کے لیے مختلف خارجی شہادتوں کا سہارا لینا پڑتا ہے۔ اِس لیے اگر کسی تخلیق کار نے اپنی تحریروں پر تاریخوں کا اندراج کیا ہو تو تحقیق میں اِس بات کو بڑا خوش آئند تصور کیا جاتا ہے ۔ اِس پس منظر میں جدید اُردو نظم کے سب سے معتبر شاعر میرا جی (۱۹۱۲ء۔ ۱۹۴۹ء) کو دیکھیں تو وہ اپنی لاابالی طبیعت کے باوجود اپنی نظموں پر تاریخوں کے اندراج کا اہتمام کرتے نظر آتے ہیں ۔

میرا جی کی نظموں پر مشتمل اُن کے ہاتھ سے لکھی ہوئی اُن کی ایک قلمی بیاض[1] موجود ہے جس میں باون نظمیں ہیں ۔ اُن میں سے صرف پانچ نظمیں ایسی ہیں جن پر کوئی بھی تاریخ درج نہیں اور اِس بات کا احساس میرا جی کو تھا کیوں کہ یہ پانچوں نظمیں اُن کے اِس بیاض نما مسوّدے کے آخر میں ایک ہی جگہ شامل ہیں گویا صرف اُن پر تاریخ تحریر درج نہ ہو سکنے کی وجہ سے میرا جی نے انھیں باقی نظموں سے الگ رکھا ۔ اِس کے علاوہ چھے نظمیں ایسی ہیں جن پر مکمل تاریخ کا اندراج تو نہیں لیکن سال تحریر ضرور لکھا ہوا ہے ۔ باقی تمام نظموں پر مکمل تاریخ تحریر موجود ہے ۔ اُردو میں میرا جی کے علاوہ بھی بعض تخلیق کار اپنے فن پاروں پر تاریخ تحریر کے اندراج کا اہتمام کرتے ہیں لیکن اُن کی مطبوعہ صورت اکثر ایسے اہتمام سے خالی ہوتی ہے ۔ اِس کی وجہ غالباً یہ ہوتی ہے کہ یا تو تخلیق کار کے فن پارے کی آفاقیت پر حرف آ رہا ہوتا ہے یا پھر ناشر کے مفادات کو نقصان ہو رہا ہوتا ہے ۔فن کار کی آزاد طبیعت بھی اسے زمان و مکان کی قید سے آزاد رہنے پر اُکسا رہی ہوتی ہے ۔ میرا جی کا معاملہ دوسرا تھا۔ اُنھوں نے اپنی نظموں کے پہلے مجموعے کے طور پر مسوّدہ تیار کیا اور اُس کا عنوان بھی قائم کیا

تو اُن کا یہ مسوّدہ کچھ ہی عرصے بعد رڈی کے بھاؤ بِک کر گم ہو گیا۔ اور پھر جب اُن کی نظموں کا پہلا مجموعہ میرا جی کی نظمیں (۱۹۴۰ء)[۲] کے عنوان سے شائع ہوا تو اس کی تیاری میں مذکورہ گم شدہ بیاض اُن کے سامنے نہیں تھی، اِس لیے اُن کو یہ نظمیں رسائل سے لینا پڑیں اور رسائل کی اشاعتوں ہی کی بنیاد پر اِس مجموعے کی نظموں کو سال کے حساب سے زمانی ترتیب دی۔

بیاضِ میرا جی میں شامل نظمیں ساری کی ساری میرا جی کے مطبوعہ مجموعوں میں شامل نہیں ہیں۔ بیاض کی باون نظموں میں سے ایک میرا جی کے گیت (۱۹۴۳ء)[۳] میں، سات میرا جی کی نظمیں میں، پانچ پابند نظمیں (۱۹۶۸ء)[۴] میں، ایک تین رنگ (۱۹۶۸ء)[۵] میں اور ایک سہ آتشہ (۱۹۹۲ء)[۶] میں شامل ہے۔ اِس طرح بیاض میں موجود نظموں میں سے صرف پندرہ نظمیں ایسی ہیں جو رسائل کے توسط سے مطبوعہ مجموعوں میں شامل ہو سکیں کیوں کہ بیاضِ میرا جی گم ہونے کے بعد دوبارہ میرا جی کو کبھی نہیں مل سکی۔ اِن مجموعوں میں سے صرف پہلے مجموعے میرا جی کی نظمیں میں زمانی ترتیب کا اہتمام ہے باقی کسی مجموعے میں سالِ تحریر کا تعین بھی نہیں ہے۔ اِس صورت میں بیاضِ میرا جی کی مدد سے کم از کم میرا جی کی باون نظموں کا زمانی تعین آسانی سے ہو جاتا ہے۔ کلیاتِ میرا جی (۱۹۹۲ء)[۷] مرتب کرتے ہوئے یہ بیاض چوں کہ جمیل جالبی (۱۹۲۹ء۔۲۰۱۹ء) کے بھی پیشِ نظر رہ چکی ہے اور اُنھوں سے اِس کی مدد سے بعض نظموں پر مکمل تاریخ تحریر کا اندراج بھی کیا ہے۔ اِس لیے قاری مطمئن ہو جاتا ہے کہ جمیل جالبی نے ممکنہ معلومات درج کر دی ہوں گی، لیکن ایسا نہیں ہے۔ جمیل جالبی اِس بیاض سے بھر پور استفادہ نہیں کر سکے اور نہ بیاض میں موجود نظموں کی تمام تاریخوں کو ظاہر کر سکے ہیں۔

میرا جی کی اِس بیاض کے ذریعے سے پہلی بار میرا جی کی انیس نظموں کی مکمل تاریخ تحریر کا تعین کیا جانا ممکن ہو سکا ہے اور پانچ نظموں کے سال کا تعین کرنے میں مدد ملتی ہے۔ اِس کے باوجود کہ یہ بیاض جمیل جالبی کے پیشِ نظر تھی اور اُنھوں نے اِس میں موجود تقریباً سارا کلام اپنی مرتبہ کلیاتِ میرا جی میں شامل بھی کیا لیکن انیس نظموں کی تاریخِ تحریر اُنھوں نے ظاہر نہیں کی یا غلط درج کر دی۔ بیاضِ میرا جی میں شامل نظمیں کلیاتِ میرا جی میں کسی ایک جگہ نہیں ہیں۔ جمیل جالبی کے پیشِ نظر چوں کہ کلیات کو مرتب کرنا تھا، اِس لیے اُنھوں نے جو ترتیب رکھی، اِس میں یہ اہتمام کیا کہ پہلے مطبوعہ مجموعوں میں شامل نظموں کو ایک جگہ رکھا اور رسائل میں شائع ہونے والی نظموں کو ایک الگ جگہ ترتیب دیا اور بیاض میرا جی یا بیاضِ ضیا جالندھری[۸] کے ذریعے پہلی بار سامنے آنے والی نظموں کو ایک الگ جگہ ترتیب دیا۔

کلام میرا جی کی یہ زمانی ترتیب نہیں ہے اور نہ اِس طرح ترتیب و تدوین کے کسی اُصول کی پاس داری ہوتی ہے۔ البتہ کلام کے اندراج کی یہ ایک موٹی سی تقسیم اُن کے پیشِ نظر ضرور رہی ہے۔ میرا جی کی اِس بیاض میں موجود نظموں میں سے جو اُن کے مطبوعہ مجموعوں میں آ چکی ہیں اُن کو تو کلیات میں اُن مجموعوں کے مطابق ہی درج کیا ہے۔ مثلاً نظموں کے پہلے مجموعے میراجی کی نظمیں میں چوں کہ خود میرا جی نے سال کی بنیاد پر نظموں کو زمانی ترتیب سے رکھا ہے یعنی ایک سال کی نظمیں ایک جگہ تو جمیل جالبی نے بھی اِن نظموں کے اندراج میں یہی طریق اپنایا۔ ہر نظم کے آخر میں سال کا اندراج کر دیا اور حاشیے میں ماخذ کے طور پر میراجی کی نظمیں بھی لکھ دیا۔ گویا اِن میں سے جو نظمیں بیاض میں شامل تھیں، اُن پر درج تاریخ تحریر کو نظر انداز کیا۔ لیکن ایک مثال اِس اصول کے برعکس بھی نظر آتی ہے۔ بیاض میراجی کی تیسری نظم ''نارسائی'' ہے جو میراجی کی نظمیں میں بھی تیسری نظم کے طور پر ۱۹۳۲ء تا ۱۹۳۴ء کی نظموں کے تحت شامل ہے۔ اِس مجموعے سے جب کلیاتِ میراجی میں یہ نظم آئی تو بیاض میراجی کا حوالہ دیے بغیر اِس کی مدد سے اِس کے آخر میں سالِ تحریر کے طور پر ''۳۱۔ مارچ ۱۹۳۴ء'' کا اضافہ بھی کر دیا گیا۔ جمیل جالبی باقی نظموں کے اندراج میں بھی یہی اُصول اپنانا چاہتے ہوں گے کہ بیاض کی مدد سے مکمل تاریخوں کا اندراج کر دیں لیکن اِس ایک نظم کے علاوہ شائع شدہ نظموں کے ساتھ بیاض میراجی کی مدد سے کسی نظم کی تاریخ تحریر کا اضافہ نہیں کیا گیا۔ ذیل میں میرا جی کے مجموعوں میں آنے والی ان نظموں کے عنوانات دیے جا رہے ہیں جو بیاض میراجی میں بھی شامل ہیں اور بیاض کی مدد سے کلیاتِ میراجی کے مرتب جن کی تاریخ تحریر کا تعین کر سکتے تھے مگر کیا نہیں۔ ''ایک گیت''(میراجی کے گیت)، ''برہا''، ''سنگِ آستاں''، ''ترقی پسند ادب''(میراجی کی نظمیں)، ''رقصِ غزالیں''(تین رنگ)، ''تاثر''، ''ایک شکاری ایک شکار''، ''مسافروں کی تلاش''، گھنا گرم جادو کسی رات کا''(پابند نظمیں)،اور ''منتظر ایک ہی لمحے کی تھیں دونوں روحیں''(سہ آتشہ)۔

دوسری صورت جمیل جالبی نے یہ رکھی کہ رسائل سے جو نظمیں حاصل کیں، کلیات میں درج کرتے ہوئے اُن کے نیچے صرف رسالے کا نام درج کر دیا۔ وہ نظمیں چاہے بیاض میں بھی موجود ہیں اور اُن پر تاریخ تحریر بھی درج ہے لیکن اُنھوں نے اِن تواریخ کو بھی نظر انداز کیا اور ظاہر نہیں کیا۔ کلیات میراجی میں نیا دور کراچی کے حوالے سے ایسی پانچ نظمیں ہیں جو بیاضِ میراجی میں شامل ہیں اور اُن پر تاریخ تحریر بھی موجود ہے لیکن جمیل جالبی نے اُن پر تاریخوں کا اضافہ نہیں کیا۔ ایسی پانچ نظمیں یہ ہیں۔ ''تحلیل کے بعد''، ''حادثہ''، ''شکوہ''، ''اعتذار'' اور ''محبت کا گیت''۔

تیسری صورت یہ کہ کلیاتِ میراجی میں جن نظموں کا ماخذ صرف میراجی کی مذکورہ بیاض ہے، اُن کے اندراج کے وقت اُن پر درج تاریخوں کو ظاہر کرنے کا اہتمام تو کیا لیکن کہیں ایسا نہیں بھی ہوا اور کہیں غلط یا نامکمل اندراج بھی ہو گیا ہے۔ ایسی چار نظمیں یہ ہیں: ''بے تکلف عریانی، ''بے حجاب جنسیت''، ''جوانی کے گھاؤ''، چیستان'' اور'' میں جنسی کھیل کو صرف اک تن آسانی سمجھتا ہوں''۔ غرض یہ کہ بیاضِ میراجی میں موجود انیس نظمیں ایسی ہیں جن کی تاریخ تحریر کا تعین پہلی بار اِس بیاض کی مدد سے کیا جانا ممکن ہوا ہے اور زیرِ نظر مضمون میں پہلی بار ان نتائج کو سامنے لایا جا رہا ہے۔ بیاض میراجی میں تاریخیں اُردو ہندسوں میں ہیں یعنی مہینے کے نام کے بجائے اسے ہندسے سے ظاہر کیا گیا ہے۔ یہاں اُن تاریخوں کے اندراج میں مہینے کو ہندسوں کے بجائے لفظوں میں کر دیا ہے تاکہ التباس سے بچا جا سکے۔ ذیل میں یہ مطالعات نظموں کی زمانی ترتیب سے پیش کیے جاتے ہیں۔

۱۔ برہا (۵۔ جنوری ۱۹۳۵ء)

میراجی کی نظمیں میں چوں کہ یہ نظم ۱۹۳۵ء کی نظموں کے تحت شامل ہے اِس لیے کلیاتِ میراجی میں بھی اِس پر صرف سال کا اندراج ہے، تاریخ اور مہینے سے خالی ہے۔

۲۔ بے تکلف عریانی، بے حجاب جنسیت (۲۲۔ جنوری ۱۹۳۵ء)

کلیاتِ میراجی میں اس نظم کا واحد ماخذ زیرِ نظر بیاض میراجی ہے جس میں مکمل تاریخ موجود ہے لیکن مہینے کا ہندسہ اوپر سے نم آلود ہونے کی وجہ سے ذرا سا پھیل گیا ہے۔ جمیل جالبی اِس کا تعین نہیں کر پائے تو اُنھوں نے مہینے کے ساتھ تاریخ سے بھی اُس نظم کو آزاد کر دیا اور صرف سال لکھنے پر اکتفا کر لیا حال آں کہ واضح طور پر ایک ہندسہ دکھائی پڑتا ہے اور پھر یہ نظم بیاض میں اُن نظموں کے درمیان ہے جو جنوری ۱۹۳۵ء کی ہیں مثلاً ترتیب میں اِس سے پہلے ۲۔ جنوری کی ایک اور ۵ جنوری کی دو نظمیں ہیں اور اِس کے بعد دو نظمیں ۲۵ جنوری کی، دو ۲۷ کی اور ایک ۲۹ جنوری کی ہے۔ اسی طرح آگے فروری ۱۹۳۵ء کی بھی چند نظمیں ہیں۔ لہٰذا حتمی طور پر اس نظم کی تاریخ ۲۲۔ جنوری ۱۹۳۵ء ہی ہے۔

۳۔ ایک گیت (۲۷۔ جنوری ۱۹۳۵ء)

اِس بیاض میں میراجی کا یہ واحد گیت ہے باقی تمام نظمیں ہیں اور بیاض میں یہ اُس مقام پر ہے جس کے آس پاس کی ساری نظمیں پہلی بار کلیاتِ میراجی میں شامل ہوئی تھیں۔ کلیات میں اِن نظموں کے ساتھ تو تاریخیں درج کرنے کا اہتمام ہے لیکن اِس گیت پر موجود تاریخ کو کلیات میں ظاہر نہیں کیا گیا کیوں کہ اِس کا ماخذ

جمیل جالبی نے بیاض کو نہیں بنایا بلکہ میراجی کے گیت کو بنایا ہے جس میں کسی گیت پر تاریخ درج نہیں ہے۔ میراجی کی کسی اور بیاض کی عدم موجودگی میں اور رسائل میں مطبوعہ گیتوں کا سارا ریکارڈ موجود نہ ہونے کی بنا پر اِس بیاض کی روشنی میں اِس بات کا تعین بھی ہو جاتا ہے کہ کم از کم جنوری ۱۹۳۵ء سے میراجی نے گیت نگاری بھی شروع کر دی تھی۔

۴۔ جوانی کے گھاؤ (۲۵۔فروری ۱۹۳۵ء)

کلیاتِ میراجی میں شامل اس نظم کا واحد ماخذ بیاض میراجی ہے اور بیاض میں واضح طور پر نظم کے آخر میں ۲۵۔ ۲۔ ۱۹۳۵ء کی تاریخ درج ہے لیکن جمیل جالبی نے اس تاریخ کو ظاہر نہیں کیا۔ سہواً اُن کی نظر سے رہ گئی ہوگی۔

۵۔ چیستان (۱۸۔ مارچ ۱۹۳۵ء)

بیاض میں اِس نظم کے آخر میں صرف ''۱۸۔ ۳۵۔'' درج ہے یعنی تاریخ اور سال تو درج لیکن مہینے کا ہندسہ لکھے جانے سے رہ گیا۔ یہ میراجی کا سہو ہے جسے سبقت قلم کہا جا سکتا ہے کیوں کہ یہ ایسی صورت نہیں ہے کہ بغیر تاریخ کی نظم کو بیاض میں نقل کرتے ہوئے اندازے سے سال تحریر لکھیں اور تاریخ یا مہینے کا تعین نہ ہو سکے تو اُن کی جگہ خط کا نشان لگا دیں جیسا کہ بعض نظموں کی تاریخ کے اندراج میں میراجی نے کیا ہے۔ یہاں صورت حال مختلف ہے یعنی تاریخ کے بعد جو خط ہے، وہ فاصلے کے لیے علامت ختمہ ہے نہ کہ رہ جانے والے ہندسے کے لیے۔ اُس صورت میں میراجی قدرے لمبا خط کھینچتے ہیں۔ بیاض کے اِس مقام پر خلاف معمول پہلی بار یہ نظم نیلی روشنائی سے لکھی ہوئی ہے جس سے اندازہ ہوتا ہے کہ باقاعدہ اہتمام سے بیاض میں نظمیں نقل کرنے کے بجائے وہ کسی مختصر وقت کے لیے بیٹھے ہوں گے اور جس روشنائی کا قلم میسّر آیا اسی سے جلدی میں نقل کر دیا۔ جمیل جالبی نے مہینے کا تعین کرنے کی بجائے تاریخ سے بھی اِس نظم کو آزاد کرتے ہوئے صرف سال ظاہر کیا ہے۔ نومبر ۱۹۳۵ء تک کی تمام نظمیں اِس بیاض میں زمانی ترتیب سے ہیں، اِس کے بعد کچھ کی ترتیب غلط بھی ہے۔ اب اِس نظم کو دیکھیں تو بیاض میں اِس سے پہلے چار نظمیں فروری ۱۹۳۵ء کی اور اس کے بعد دو نظمیں اپریل ۱۹۳۵ء کی ہیں۔ اسی طرح آگے مئی، جون ۱۹۳۵ء کی ہیں۔ بیاض کی اس ترتیب کے لحاظ سے اس نظم کو ۱۸۔ مارچ ۱۹۳۵ء کا ہی ہونا چاہیے۔

۶۔ تاثر (۲۹۔ اپریل ۱۹۳۵ء)

کلیات میں اِس نظم کا ماخذ چوں کہ پابند نظمیں ہے جو زمانی تعین کے بغیر ہے اِس لیے بیاض میں تاریخ موجود

ہونے کے باوجود کلیات میں اِس کو ظاہر نہیں کیا گیا۔

۷۔ ایک شکاری ایک شکار (۵ جون ۱۹۳۵ء)

اِس نظم کا ماخذ بھی چوں کہ پابند نظمیں ہی ہے اِس لیے بیاض میرا جی میں اس نظم پر تاریخ کا اندارج ہونے کے باوجود کلیات میں اسے ظاہر نہیں کیا گیا۔

۸۔ منتظر ایک ہی لمحے کی تھیں دونوں روحیں (۳۔نومبر ۱۹۳۵ء)

یہ نظم میرا جی کے کسی مجموعے میں شامل نہیں ہے ۔مختار صدیقی (۱۹۱۷ء۔۱۹۷۲ء) کے شائع کردہ دونوں مجموعوں میں بھی نہیں آسکی۔جمیل جالبی نے کلیات مرتب کی تو بیاض میرا جی کی نقل سامنے ہونے کے باوجود اُن کی نظر سے بھی رہ گئی اور کلیات میں شامل نہ ہوسکی ۔ یہ نظم پہلی بار اختر الایمان (۱۹۱۵ء۔ ۱۹۹۶ء) کے مرتب کردہ مجموعے سہ آتشہ میں شائع ہوئی۔ انھوں نے یہ نظم کسی رسالے سے لی یا پھر اُن کی اپنی بیاض میں تھی، اس کا کوئی ماخذ انھوں نے نہیں بتایا۔سہ آتشہ میں شامل دوسرے کلام کی طرح اِس نظم پر بھی تاریخ تحریر کا اندراج نہیں ہے یا ہوسکتا ہے اُن کے پاس اس نظم کا جو ماخذ ہے، وہ بھی تاریخ تحریر سے خالی ہو۔ بیاض میں دوسری نظموں کی طرح اِس کے آخر میں بھی تاریخ تحریر موجود ہے ۔ اِس صورت میں زیر نظر بیاض میرا جی کے ذریعے پہلی بار اِس نظم کی تاریخ تحریر سامنے آ رہی ہے۔

۹۔ میں جنسی کھیل کو صرف اک تن آسانی سمجھتا ہوں (۱۴۔نومبر ۱۹۳۵ء)

کلیات میرا جی میں اِس نظم پر سہواً ''۱۴۔۱۱۔۱۹۳۵ء'' کی بجائے ''۱۴۔۱۔۱۹۳۵ء'' لکھا گیا ہے جو درست نہیں ہے اِس طرح اِس نظم کی تاریخ تحریر دس ماہ پہلے جا پڑتی ہے۔سو یہ نظم ۱۴۔جنوری کی نہیں بلکہ ۱۴۔نومبر کی تخلیق ہے۔کلیات میں اِس نظم کے آخر سے مرتب نے تاریخ تو درج کرنے کی کوشش کی ہے لیکن اِس صفحے پر آنے والے تقریباً چار بند کلیات میں شامل نہیں کیے ۔ اِس صورت میں اِس نظم کے آخری چار بند اب تک میرا جی کے غیر مطبوعہ کلام کا درجہ رکھتے ہیں۔

۱۰۔ مسافروں کی تلاش (۷۔فروری ۱۹۳۶ء)

کلیات میں اِس نظم کا ماخذ چوں کہ پابند نظمیں ہے جو زمانی تعین کے بغیر ہے، اِس لیے جمیل جالبی نے اپنے ماخذ کی پیروی میں بیاض کو نظر انداز کیا اور اس کی تاریخ تحریر ظاہر نہیں کی ۔

۱۱۔ رقص غزالیں (۱۴۔اپریل ۱۹۳۶ء)

میرا جی کے مجموعے تین رنگ میں بھی چوں کہ تاریخوں کے اندراج کا اہتمام نہیں ہے اور کلیات میرا جی میں اس نظم کا ماخذ یہی مجموعہ ہے۔ اِس لیے ماخذ کی پیروی میں اِس پر بھی تاریخ ظاہر نہیں کی گئی۔

۱۲۔ گھنا گرم جادو کسی رات کا (۲۵۔ جون ۱۹۳۶ء)

کلیات میرا جی میں اِس کا ماخذ پابند نظمیں ہے اِس لیے بیاض سے صرفِ نظر کر کے اِس نظم کو بھی تاریخ سے خالی رکھا گیا ہے۔

۱۳۔ تحلیل کے بعد (۱۹۔ نومبر ۱۹۳۶ء)

۱۴۔ شکوہ (''۳۵ء اور ۳۷ء کے درمیان'')

۱۵۔ محبت کا گیت (۵ فروری ۱۹۳۷ء)

۱۶۔ حادثہ (۱۹۳۷ء)

۱۷۔ اعتذار (۲۔ مارچ ۱۹۳۹ء)

نمبر شمار ۱۳ سے ۱۷ تک پانچ نظمیں کلیات میرا جی میں رسالہ نیا دور کراچی کے حوالے سے درج ہیں اس لیے بیاض میں اِن نظموں پر تاریخیں موجود ہونے کے باوجود جمیل جالبی نے انھیں ظاہر نہیں کیا۔ اِن میں سے نظم ''شکوہ'' پر میرا جی نے اسی طرح اندازے سے سالِ تحریر کا اشارہ دیا ہے۔

۱۸۔ سنگِ آستاں (۱۵۔ جنوری ۱۹۴۰ء)

میرا جی کی نظمیں میں یہ نظم ۱۹۳۹ء کی نظموں کے تحت درج ہے۔ اسی کی پیروی میں کلیات میرا جی میں بھی اس پر ۱۹۳۹ء درج کر دیا گیا ہے۔ میرا جی نے چوں کہ رسائل میں شائع شدہ نظموں کو جمع کیا اور ان کے سال اشاعت کی بنیاد پر ہی میرا جی کی نظمیں کو زمانی ترتیب دی اور شائع کروایا۔ یہ نظم جس رسالے میں شائع ہوئی وہ اِس کا دسمبر ۱۹۳۹ء کا شمارہ ہو گا جس وجہ سے اِس نظم کو اُنھوں نے ۱۹۳۹ء کی نظموں کے تحت رکھا چوں کہ رسائل کی اشاعت میں تاخیر کا امکان اکثر رہتا ہے۔ دسمبر ۱۹۳۹ء کا کوئی شمارہ جنوری ۱۹۴۰ء میں تیار ہو رہا ہو گا۔ میرا جی سے نظم کا کہا گیا ہو گا اُنھوں نے بھجوا دی۔ اِس پر اُنھوں نے چاہے تاریخ لکھی بھی ہو، رسائل میں نظمیں تاریخوں کے ساتھ کہاں چھپتی ہیں۔ لہٰذا شمارہ چاہے جنوری ۱۹۴۰ء میں مکمل ہوا ہو اور جنوری کے آخر یا فروری میں شائع ہوا ہو، وہ شمارہ تو دسمبر ۱۹۳۹ء ہی کا ہو گا۔ یہ کسی رسالے کا سال نامہ بھی ہو سکتا ہے اور سال نامے بھی اکثر تاخیر کا شکار ہو جاتے ہیں۔ اِس طرح اِس نظم کو میرا جی کی نظمیں میں بھی اور اِس کی پیروی

میں کلیات میراجی میں بھی ۱۹۳۹ء کے تحت درج کر دیا گیا۔

۱۹۔ ترقی پسند ادب (۱۳۔ستمبر ۱۹۴۰ء)

یہ نظم بھی میراجی کی نظمیں میں ۱۹۴۰ء کی نظموں کے تحت درج ہے لہٰذا کلیات میں اسی کے مطابق ہے بیاض کی مدد سے اِس کی تاریخ اور مہینے کا بھی تعین ہو جاتا ہے۔

بیاض میراجی کی آخری پانچ نظمیں تاریخوں کے بغیر ہیں۔ بیاض میں اِن کی ترتیب یہ ہے: ''طائرِ شب''، ''نہر پر''، ''جنسی عکس خیالوں کا''، ''تشبیہیں''، ''ایک عورت اور ایک تجربہ''۔ اِن پانچ نظموں کا حتمی زمانی تعین تو صرف اِس حد تک ہو سکتا ہے کہ بیاضِ میراجی چوں کہ ۱۹۴۰ء کے آخر میں مکمل ہوئی اور اُس کے آخر میں اِن کی موجودگی اِس بات کی شاہد ہے کہ یہ پانچوں نظمیں ۱۹۴۰ء سے پہلے کی تخلیق ہیں۔ اگر قیاس سے مدد لی جائے تو اِن نظموں کو زمانی لحاظ سے ذرا اور پہلے کا ہونا چاہیے کیوں کہ ۱۹۴۰ء میں میراجی اِس بیاض کو مسودے کی صورت دیتے ہوئے پرانی نظموں کو نقل کر رہے تھے تو اگر یہ نظمیں ۱۹۳۹ء یا ۱۹۴۰ء کی تخلیق ہوتیں اور لکھتے وقت اِن پر تاریخ کا اندراج نہ بھی ہو سکا ہوتا تو دو ایک سال کی نظمیں تو ضرور اُن کے حافظے میں ہونی تھیں اور وہ اندازے سے کم از کم اِن کے سال کا تعین کر سکتے تھے جس طرح ایک نظم ''شکوہ'' کو اُنھوں نے ''۳۵ء اور ۳۷ء کے درمیان'' کا قرار دیا ہے۔ غرض ان کو ۱۹۳۹ء یا زیادہ سے زیادہ ۱۹۳۸ء سے پہلے کی ضرور مانا جا سکتا ہے۔ اِن نظموں کے موضوعات کو دیکھیں تو یہ اِس سے بھی پہلے کی لگتی ہیں۔

اِن میں سے پہلی نظم ''طائرِ شب'' کا موضوع میراجی کی ابتدائی نظموں جیسا ہے گویا اسے ۱۹۳۳ء یا زیادہ سے زیادہ ۱۹۳۴ء کی تخلیق قرار دیا جا سکتا ہے۔ ''جنسی عکس خیالوں کا''، ''تشبیہیں'' اور ''ایک عورت اور ایک تجربہ'' یہ تینوں نظمیں موضوع کے لحاظ سے ۱۹۳۵ء کی محسوس ہوتی ہیں کیوں کہ ۱۹۳۵ء کی ساری نظمیں اس بیاض کی حد تک ایسے ہی موضوعات کی حامل ہیں اور ''نہر پر'' اپنے موضوع کے لحاظ سے ۱۹۳۶ء کے بعد کی خیال پڑتی ہے۔ اگر اِن نظموں کی رسائل کی اشاعتیں کسی وقت میسر آ سکیں تو ان کے زمانی تعین کی مزید تصدیق ہو سکے گی۔

حواشی

* (پ: ۲۰ اپریل ۱۹۷۶ء) ایسوسی ایٹ پروفیسر، شعبۂ اُردو، جی سی یونیورسٹی، لاہور۔

۱۔ میراجی کی اِس قلمی بیاض کی عکسی اشاعت، اِس کی گم شدگی اور دریافت کی روداد کے ساتھ مرتب کی جا چکی ہے جو بیاضِ میراجی کے نام نقوش ریسرچ سینٹر، جی سی یونیورسٹی، لاہور سے شائع ہو چکی ہے۔ مزید تفصیل کے لیے اِسے ملاحظہ کیا جا سکتا ہے۔

۲۔ میراجی، میراجی کی نظمیں (دہلی: ساقی بک ڈپو، ۱۹۴۰ء)

۳۔ میرا جی، میرا جی کے گیت (لاہور: مکتبہ اُردو، ۱۹۴۳ء)
ان دونوں مجموعوں پر سال اشاعت درج نہیں ۔ ان کی تاریخ اشاعت کا تعین بعض دوسرے قرائن سے کیا گیا ہے، اس لیے انھیں قوسین میں رکھا ہے ۔

۴۔ میرا جی، پابند نظمیں (راولپنڈی: کتاب نما، ۱۹۶۸ء)

۵۔ میرا جی، تین رنگ (راولپنڈی: کتاب نما، ۱۹۶۸ء)

۶۔ میرا جی، سہ آتشہ (بمبئی: ناشر، اختر الایمان، ۱۹۹۲ء)

۷۔ کلیات میراجی، مرتبہ جمیل جالبی کا ترمیم و اضافہ شدہ ایڈیشن میرے پیش نظر ہے جو سنگِ میل پبلی کیشنز، لاہور سے ۱۹۹۲ء میں شائع ہوا۔

۸۔ جمیل جالبی نے کلیات میراجی کی بعض نظموں کے ماخذ کے طور پر بیاضِ ضیا جالندھری درج کیا ہے لیکن اِس بیاض کی کہیں تفصیل درج نہیں کہ اس بیاض کی نوعیت کیا ہے اور یہ کہاں موجود ہے ۔

مآخذ

میرا جی ۔ بیاضِ میراجی ۔ مرتبہ محمد سعید، لاہور: نقوش ریسرچ سینٹر، جی سی یونیورسٹی، لاہور، ۲۰۱۷ء۔

______ ۔ میرا جی ۔ پابند نظمیں ۔ راولپنڈی: کتاب نما، ۱۹۶۸ء۔

______ ۔ میرا جی ۔ تین رنگ ۔ راولپنڈی: کتاب نما، ۱۹۶۸ء ۔

______ ۔ میرا جی ۔ سہ آتشہ ۔ بمبئی: ناشر؛ اختر الایمان، ۱۹۹۲ء۔

______ ۔ میرا جی ۔ کلیات میراجی ۔ مرتبہ جمیل جالبی ۔ لاہور: سنگِ میل پبلی کیشنز، ۱۹۹۲ء۔

______ میراجی کی نظمیں ۔ دہلی: ساقی بک ڈپو، ۱۹۴۰ء۔

______ ۔ میراجی کے گیت ۔ لاہور: مکتبہ اُردو، ۱۹۴۳ء۔

عقیل عباس جعفری*

سابق مشرقی پاکستان کی اردو فلمی صنعت

Abstract:

Urdu Film Industry of Erstwhile East Pakistan

East Pakistan—now Bangladesh—was a great base for the Urdu film industry of united Pakistan. From 1959 to 1971, East Pakistan passed what is termed as the ‘golden era’ of Pakistani cinema. 64 films were produced during this period, including *Jāgō Hu’ā Savērā, Chandā, Milan, Chakōrī, Darshan* and *Nawāb Sirājuddaulah.* This article reviews the 12 most important years of Pakistani cinema.

Keywords: Pakistani Cinema, East Pakistani Film, Urdu Film, Bangladesh.

سابق مشرقی پاکستان (موجودہ بنگلہ دیش) کی اردو فلمی صنعت پاکستان کی فلمی تاریخ کا ایک درخشندہ باب ہے مگر بدقسمتی سے نہ صرف بنگلہ دیش بلکہ پاکستان کے فلمی مورخین بھی پاکستان کی فلمی تاریخ کے اس باب سے صرف نظر کرتے ہیں۔

مشرقی پاکستان کی فلمی صنعت کا آغاز ۱۳اگست ۱۹۵۶ء کونمائش پذیر ہونے والی بنگالی فلم مکھو مکھش سے ہوا تھا[۱]۔ اس فلم کے فلم ساز اور ہدایت کار عبدالجبار خان (فعال زمانہ :۱۹۵۶ء۔ ۱۹۷۳ء) تھے جو خود ایک اسٹیج اداکار تھے اور فلم سازی کے متعلق بہ راہِ راست بہت کم جانتے تھے لیکن شوق ہی شوق میں انھوں نے اقبال فلمز کے نام سے ایک پروڈکشن کمپنی (production company) کا آغاز کیا اور ایک ناول کی کہانی ’’چہرہ اور نقاب‘‘ کو پردۂ سیمیں پر مکھو مکھش کے نام سے پیش کیا۔ یہ فلم ڈھاکا، چٹا گانگ، نرائن گنج اور کھلنا میں ریلیز ہوئی۔ فنی مہارت کی کمی کے باعث یہ تجربہ زیادہ کامیاب نہیں رہا مگر اس کی ریلیز سے مشرقی پاکستان میں فلم سازی کے دروازے وا ہو گئے[۲]۔

۱۹۵۶ء سے ۱۹۷۱ء کے پندرہ سالہ دورانیے میں مشرقی پاکستان میں مجموعی طور پر ۲۱۰ فلمیں تیار کی گئیں جن میں

سے ایک چوتھائی سے زیادہ فلمیں اردو میں بنائی گئی تھیں [۳]۔

یہ ۲۵ مئی ۱۹۵۹ء کا تاریخی دن تھا، جب مشرقی پاکستان میں بننے والی اولین اردو فلم جاگو ہوا سویرا نمائش پذیر ہوئی [۴]۔ جاگو ہوا سویرا، بھارت میں ستیہ جیت رے (۱۹۲۱ء۔۱۹۹۲ء) اور خواجہ احمد عباس (۱۹۱۴ء۔۱۹۸۷ء) کی سماجی حقیقتوں کو فلم کے قالب میں ڈھالنے کے تجربات سے شدید متاثر تھی۔ جن کی فلمیں پاتھر پنچالی اور دو بیگھہ زمین کے اثرات پاکستان تک بھی پہنچ چکے تھے۔ اس کے فلم ساز نعمان تاثیر (وفات:۱۹۹۶ء)، ہدایت کار اے جے کاردار (۱۹۲۶ء۔۲۰۰۲ء) اور کہانی اور نغمہ نگار فیض احمد فیض (۱۹۱۱ء۔۱۹۸۴ء) تھے۔ یہ فلم مشرقی پاکستان میں فلمائی گئی تھی۔ یہ دریائے میگھنا کے کنارے آباد ایک گاؤں شیتنول کے دیہاتی ماہی گیروں کی اپنے جسم و جان کے رشتے کو برقرار رکھنے کی جدوجہد کی کہانی ہے۔ ان کی زندگی کو مشکل بنانے میں جہاں دریائے میگھنا میں آنے والی روز روز کی طغیانی کا ہاتھ ہے، وہاں ایک امیر سوداگر لال نیان بھی اس کی ایک وجہ و بن جاتا ہے کیوں کہ وہ اپنے منافعے میں اضافے کے لیے مچھلی پکڑنے کے کام کو مشینی شکل دینا چاہتا ہے۔ تمام لوگوں کی بس ایک ہی خواہش ہے کہ کسی طرح ان کے پاس ایک نئی کشتی آ جائے اور وہ سیٹھ کی غلامی سے نجات پا جائیں۔ اس فلم میں کشتی کا حصول آزادی حاصل کرنے کے ایک ذریعے کی علامت ہے۔ جاگو ہوا سویرا آرٹ فلم بنانے کی پہلی پاکستانی کوشش تھی۔ اس کی بیشتر کاسٹ (Cast) مقامی اور غیر پیشہ ور اداکاروں پر مشتمل تھی۔ بلکہ ان میں سے کئی تو ایسے تھے جنھوں نے پہلے نہ کبھی کیمرے کا سامنا کیا تھا اور نہ ہی کوئی فلم دیکھی تھی۔ تاہم فلم کے ہدایت کار کے مطابق یہ فلم ''ماہی گیروں کی امیدوں اور خواہشوں کی ترجمان تھی'' [۵]۔ ان نوآموز اداکاروں کے ساتھ ساتھ اس فلم میں کچھ سینئر اداکار بھی شامل تھے جن میں ترپتی مترا (۱۹۲۵ء۔۱۹۸۹ء)، انیس (فعال زمانہ:۱۹۵۹ء)، زورین (فعال زمانہ: ۱۹۸۹ء) اور رخشی (فعال زمانہ:۱۹۵۹ء) کے نام سرفہرست تھے [۶]۔ ممتاز بلاگر خرم سہیل (پ:۱۹۸۴ء) نے اپنے ایک بلاگ (blog) میں بتایا ہے کہ جاگو ہوا سویرا کا بنیادی خیال معروف بنگالی ناول نگار مانک بندوپادھیائے (۱۹۰۸ء۔۱۹۵۶ء) کے ناول دی بوٹ مین آف پدما (*The Boatmen of Padma*۔۱۹۳۶ء) سے لیا گیا تھا [۷]۔ ممتاز صحافی انور فرہاد (پ: ۱۹۷۰ء) نے اپنے ایک مضمون میں تحریر کیا ہے کہ فیض احمد فیض کے لیے اس ناول کا انگریزی ترجمہ ظہیر ریحان (۱۹۳۵ء۔۱۹۷۲ء) نے کیا تھا جو آگے چل کر خود بھی ایک ممتاز ہدایت کار بنے [۸]۔ جاگو ہوا سویرا کی موسیقی کلکتہ سے تعلق رکھنے والے بنگالی موسیقار تمر برن (۱۹۰۴ء۔۱۹۸۹ء) نے ترتیب دی تھی جو ربع صدی پہلے ۱۹۳۵ء میں پی سی بروا کی فلم دیو داس کی موسیقی ترتیب دے کر دھوم مچا چکے تھے۔ انیس سو پچاس کی دہائی میں انھوں نے کراچی میں بننے والی دو فلموں انوکھی اور فن کار کی موسیقی ترتیب دی تھی [۹]۔

جاگو ہوا سویرا پاکستان میں تو کوئی خاص کامیابی حاصل نہ کر سکی لیکن جب یہ فلم عالمی منڈی میں انگریزی زبان میں ڈے شل ڈان (The Day Shall Dawn۔ ۲۵ مئی ۱۹۵۹ء) کے نام سے نمائش پذیر ہوئی تو اسے بڑی پذیرائی ملی[۱۰]۔ ۱۹۶۰ء میں اس کو آسکر ایوارڈ (Oscar Award) کے لیے نامزد کیا گیا۔ اسے آسکر ایوارڈ تو نہ مل سکا لیکن اس کے لیے یہ اعزاز بھی کافی تھا کہ یہ دنیا کے معروف ترین فلمی ایوارڈز کے لیے پاکستان کی اولین فلمی نامزدگی تھی[۱۱]۔ جاگو ہوا سویرا کئی دیگر عالمی میلوں میں بھی دکھائی گئی جہاں اسے اعزازات سے نوازا گیا۔ ان اعزازات میں ماسکو انٹرنیشنل فلم فیسٹیول (Moscow International Film Festival) کا دوسرا انعام اور امریکا کی رابرٹ فلے ہارٹی فلم فاؤنڈیشن (Robert Foley Hartley Film Foundation) کا ۱۹۵۹ء کا کسی غیر ملکی زبان کی بہترین فلم کا اعزاز سرفہرست تھے۔ اس فلم کی امریکا، سوویت یونین، فرانس، بیلجیم، مشرقی افریقا اور چین میں بھی نمائش ہوئی جس کے لیے اسے انگریزی اور فرانسیسی زبانوں میں سب ٹائٹلز (subtitles) کے ساتھ پیش کیا گیا تھا[۱۲]۔

اسی دوران ۱۹۵۷ء میں مشرقی پاکستان کے وزیر صنعت شیخ مجیب الرحمن (۱۹۲۰ء۔۱۹۷۵ء) نے، جو آگے چل کر بنگلہ دیش کے بانی بنے، صوبائی اسمبلی میں مشرقی پاکستان میں ایک فلم ڈیولپمنٹ کارپوریشن (Film Development Corporation) کے قیام کا بل پیش کیا۔ یہ بل منظور ہوا اور یوں ڈھاکا میں فلمی صنعت کی ترقی کے لیے ایک ادارہ EPFDC (East Pakistan Film Development Corporation) کے نام سے قائم ہوا۔ ۱۹۶۰ء میں اسی ادارے کے تحت ڈھاکا میں ایک جدید فلمی اسٹوڈیو تعمیر کیا، جس کے معیار کا کوئی اسٹوڈیو مغربی پاکستان میں بھی موجود نہیں تھا۔ یوں مشرقی پاکستان میں فلمی صنعت کی باقاعدہ داغ بیل ڈال دی گئی[۱۳]۔

جاگو ہوا سویرا کے بعد مشرقی پاکستان میں تیار ہونے والی اگلی اردو فلم چندا تھی جو ۳ اگست ۱۹۶۲ء کو پاکستان بھر کے سینما گھروں میں نمائش پذیر ہوئی اور باکس آفس پر زبردست کامیابی سے ہم کنار ہوئی۔ یہ اداکارہ شبنم (پ:۱۹۴۲ء) کی پہلی اردو فلم تھی۔ اس کے فلم ساز ایف اے دوسانی (فعال زمانہ ۱۹۶۳ء۔۱۹۸۳ء) اور احتشام (۱۹۲۷ء۔۲۰۰۲ء) تھے۔اس کی ہدایات بھی احتشام نے دی تھیں۔ اس فلم کی کاسٹ میں شبنم کے علاوہ رحمن (۱۹۳۷ء۔۲۰۰۵ء)، سلطانہ زمان (۱۹۳۵ء۔ ۲۰۱۲ء)، مصطفی (فعال زمانہ ۱۹۶۳ء۔ ۱۹۶۶ء) اور سبھاش دتہ (۱۹۳۰ء۔۲۰۱۲ء) شامل تھے۔ اس فلم کی موسیقی روبن گھوش (۱۹۳۹ء۔۲۰۱۶ء) نے ترتیب دی تھی جب کہ نغمے سرور بارہ بنکوی (۱۹۱۹ء۔۱۹۸۰ء) نے تحریر کیے تھے۔ اس فلم نے نہ صرف سال کی بہترین فلم کا نگار ایوارڈ حاصل کیا بلکہ شبنم بھی بہترین معاون اداکارہ کا اور سبھاش دتہ بہترین مزاحیہ اداکار ایوارڈ حاصل

کرنے میں کامیاب ہو گئے [۱۴]۔ اس فلم میں آٹھ نغمات شامل تھے جن میں سے یہ تین نغمات:

رنگ روپ جوانی، رت ساون کی سہانی

اکھیاں توری راہ نہاریں او پردیسیا آجا

اور

چھلکے گگریا بھیگے چنریا ایسے نہ دیکھو سانوریا [۱۵]

بہت مقبول ہوئے۔

چندا سے ٹھیک ایک برس پہلے اسی یونٹ نے بنگلہ زبان میں ایک فلم بنائی تھی جس کا نام پرانو دن (گم شدہ دن) تھا۔ یہ مشرقی پاکستان میں بننے والی پہلی فلم تھی جس نے سلور جوبلی منانے کا اعزاز حاصل کیا تھا[۱۶]۔

۱۹۶۳ء میں مشرقی پاکستان میں تین اردو فلمیں بنائی گئیں۔ پہلی فلم تلاش کے مرکزی کردار شبنم اور رحمن نے ادا کیے تھے۔ اس فلم کے دو گیت:

کچھ اپنی کہیے کچھ میری سنیے

اور

میں رکشہ والا بے چارا

عوام میں بہت پسند کیے گئے۔ یہ فلم ۳ مئی ۱۹۶۳ء کو نمائش پذیر ہوئی اور باکس آفس پر کامیاب رہی [۱۷]۔ دوسری فلم ناچ گھر ۴ اکتوبر ۱۹۶۳ء کو اور تیسری فلم پریت نہ جانے ریت ۱۳ دسمبر ۱۹۶۳ء کو نمائش پذیر ہوئی۔ ناچ گھر کے فلم ساز اور ہدایت کار عبدالجبار خان تھے جب کہ پریت نہ جانے ریت کے فلم ساز اور ہدایت کار مسعود چوہدری (فعال زمانہ ۱۹۶۳ء) تھے۔ ان دونوں فلموں کی ہیروئن بھی شبنم تھیں [۱۸]۔ لیکن یہ دونوں فلمیں بری طرح فلاپ (flop) ہوئیں [۱۹]۔

۱۹۶۴ء میں مشرقی پاکستان میں اردو زبان میں نو فلمیں نمائش کے لیے پیش ہوئیں، جن کے نام تھے: سنگم، تنہا، شادی، یہ بھی اک کہانی، پیسے، بندھن، کاروان، ملن اور مالن۔ ان فلموں میں ملن باکس آفس پر کامیاب فلم قرار پائی، سنگم اور بندھن نے اوسط کاروبار کیا جب کہ بقیہ چھ فلمیں بری طرح ناکام ہوئیں [۲۰]۔ ملن میں مرکزی کردار اداکارہ دیبا (پ: ۱۹۴۷ء) اور رحمن نے ادا کیے تھے۔

ملن کے موسیقار عطا الرحمٰن (۱۹۲۸ء-۱۹۹۷ء) اور نغمہ نگار سرور بارہ بنکوی (۱۹۱۹ء-۱۹۹۹ء) تھے۔ اس فلم سے قبل اداکار رحمن ایک حادثے میں اپنی ٹانگ گنوا بیٹھے تھے چنانچہ فلمی صنعت کے لوگوں نے اس فلم میں کام کر کے رحمن سے یک جہتی کا

ثبوت دیا تھا۔ ان لوگوں میں فلم کی ہیروئن دیبا اور گلوکارہ ملکہ ترنم نور جہاں (۱۹۲۶ء-۲۰۰۰ء) بھی شامل تھیں۔ عطا الرحمٰن نے اس فلم کے گیتوں کی دھن بڑی پراثر اور کیف پرور بنائی تھی۔ یہ گیت عوام کی پسند پر پورے اترے۔ ان گیتوں میں بشیر احمد (۱۹۳۹ء-۲۰۱۴ء) کا ایک گیت نور جہاں نے گایا:

تم جو ملے پیار ملا

اور دوسرا بشیر احمد کی آواز میں:

تم سلامت رہو، گنگناؤ ہنسو [۲۱]

شامل تھے۔

سنگم کا اختصاص یہ تھا کہ وہ پاکستان کی پہلی مکمل رنگین فلم تھی جب کہ کارواں پاکستان کی پہلی فلم تھی جس کی تمام تر عکس بندی بیرون ملک (نیپال میں) ہوئی تھی [۲۲]۔ سنگم کی موسیقی بھی عطا الرحمٰن نے ترتیب دی تھی۔ اس فلم کا ایک طربیہ گیت:

ہزار سال کا جو بڑھا مر گیا تو دھوم دھام سے اسے دفن کرو

بہت مقبول ہوا۔ اس گانے کو بشیر احمد اور ساتھیوں کے آواز میں ریکارڈ کیا گیا تھا۔ کارواں (موسیقار: روبن گھوش) میں بشیر احمد کا ایک گیت:

جب تم اکیلے ہوگے

بھی سامعین میں بہت مقبول ہوا۔ یہ بشیر احمد کا بطور شاعر پہلا نغمہ تھا جو انھوں نے بی اے دیپ کے نام سے لکھا تھا [۲۳]۔

۱۹۶۵ء میں مشرقی پاکستان میں اردو زبان میں سات فلمیں تیار ہوئیں جن کے نام تھے: کاجل، ساگر، بہانہ، کیسے کہوں، آخری اسٹیشن، مالا اور سات رنگ۔ مگر ان میں سوائے مالا کے کوئی فلم کامیابی سے ہم کنار نہیں ہوئی [۲۴]۔

کاجل مشہور ہدایت کار نذر الاسلام (۱۹۳۹ء-۱۹۹۴ء) کی پہلی فلم تھی۔ اس کی موسیقی سبل داس (۱۹۲۷ء-۲۰۰۵ء) نے ترتیب دی تھی۔ اس فلم میں سرور بارہ بنکوی کا گیت فردوسی بیگم (فعال زمانہ: ۱۹۵۵ء تا حال) کی آواز میں پیش کیا گیا جو بہت مقبول ہوا:

یہ آرزو جواں جواں، یہ چاندنی دھواں دھواں [۲۵]

ان فلموں میں فلم بہانہ اپنے اس اختصاص کی بنا پر کہ یہ پاکستان کی پہلی بلیک اینڈ وہائٹ سینما اسکوپ فلم (black and white cinemascope film) تھی، پاکستان کی فلمی تاریخ میں اپنا مقام بنانے میں کامیاب ہوگئی۔ بہانہ کی کچھ عکس بندی کراچی میں بھی ہوئی تھی اور اس فلم میں احمد رشدی (۱۹۳۴ء۔۱۹۸۳ء)، مسعود رانا (۱۹۴۱ء۔۱۹۹۵ء) اور ساتھیوں کی آواز میں کراچی کی نسبت سے لکھے گئے دو گیت بھی شامل کیے گئے تھے جن کے بول تھے :

شہر کا نام ہے کراچی،
کھونا جانا یہاں اور ڈھاکا دیکھا پنڈی دیکھی اور دیکھا لاہور
لیکن قسمت میں تھی کراچی، جس کا اور نا چھور[۲۶]۔

بہانہ کی موسیقی عطاالرحمٰن نے ترتیب دی تھی اور یہ فلم ۱۳ اپریل ۱۹۶۵ء کو عیدالاضحیٰ کے موقع پر نمائش پذیر ہوئی تھی[۲۷]۔ اسی برس ۳ دسمبر کو ریلیز ہونے والی فلم مالا پاکستان کی پہلی رنگین اور سینما اسکوپ فلم تھی۔ اس کے فلم ساز ایف اے دوسانی اور احتشام اور ہدایت کار اور کہانی نگار مستفیض (وفات:۱۹۹۲ء) تھے۔ یہ ایک اوسط درجے کی فلم تھی۔ اسی دوران ۲۶ نومبر ۱۹۶۵ء کو ریلیز ہونے والی فلم آخری اسٹیشن شبنم کی اداکاری کی وجہ سے پسند کی گئی اور اس فلم میں بہترین معاون اداکارہ کا نگار ایوارڈ بھی ملا۔ یہ فلم ہاجرہ مسرور (۱۹۳۰ء۔۲۰۱۲ء) کی کہانی ''پگلی'' کی فلمی تشکیل تھی جب کہ اس فلم کے ہدایت کار اور نغمہ نگار سرور بارہ بنکوی تھے[۲۸]۔

۱۹۶۶ء میں مشرقی پاکستان میں دس اردو فلمیں تیار ہوئیں۔ اجالا، گھر کی لاج، پھر ملیں گے ہم دونوں، ڈاک بابو، روپ بان، ایندھن، بیگانہ، پونم کی رات، بھیا اور پروانہ مگر ان فلموں میں صرف ایک فلم بھیا کام یاب ہوئی[۲۹]۔ یہ مشرقی پاکستان میں بننے والی واحد اردو فلم تھی جس میں وحید مراد نے مرکزی کردار ادا کیا تھا۔ جب کہ ان کے مقابل اداکارہ چترا (۱۹۶۰ء۔۲۰۱۰ء) تھیں[۳۰]۔

۱۹۶۷ء میں مشرقی پاکستان میں سات اردو فلمیں تیار ہوئیں جن میں اس دھرتی پر، نواب سراج الدولہ، چکوری، درشن، چھوٹے صاحب، الجھن اور ہمدم کے نام شامل تھے۔ ان فلموں میں اس دھرتی پر، الجھن اور ہمدم تو بری طرح ناکام ہوئیں لیکن نواب سراج الدولہ، چکوری، درشن اور چھوٹے صاحب نے شان دار کاروبار کیا[۳۱]۔ نواب سراج الدولہ تاریخی موضوع پر کم بجٹ سے تیار کی گئی ایک بڑی فلم ثابت ہوئی۔ اس فلم میں مرکزی کردار انور حسین (۱۹۳۱ء۔۲۰۱۳ء) نے ادا کیا تھا[۳۲]۔ چکوری اداکار ندیم (پ:۱۹۴۱ء) کی پہلی فلم تھی جو ۲۲ مارچ ۱۹۶۷ء کو عیدالاضحیٰ کے موقع پر ڈھاکا میں اور ۱۹ مئی ۱۹۶۷ء کو کراچی میں نمائش پذیر ہوئی۔ اس فلم نے نمائش پذیر ہوتے ہی دھوم مچا

دی۔ فلم چکوری کے فلم ساز ایف اے دوسانی اور ہدایت کار احتشام تھے۔اس فلم کی کہانی عطاالرحمٰن خان (۱۹۳۷ء۔۲۰۰۵ء) نے تحریر کی تھی، موسیقی روبن گھوش نے ترتیب دی تھی جب کہ نغمے اختر یوسف (۱۹۳۵ء۔۱۹۸۹ء) نے لکھے تھے۔ ندیم کے مقابل مرکزی کردار اداکارہ شبانہ (پ:۱۹۵۰ء) نے ادا کیا تھا۔ چکوری اداکارہ شبانہ کی پہلی اردو فلم تھی۔

اداکار ندیم گلوکار بننے کے لیے فلمی صنعت میں آئے تھے۔ انھوں نے ۱۹۶۵ء میں فلم سہرا میں گلوکارہ فردوسی بیگم (پ:۱۹۴۱ء) کے ساتھ ایک دوگانا بھی ریکارڈ کروایا تھا پھر وہ فردوسی بیگم ہی کی دعوت پر ڈھاکا چلے گئے جہاں ہدایت کار احتشام نے انھیں اپنی فلم چکوری میں بطور ولن کاسٹ کرلیا۔ فلم چکوری کا مرکزی کردار عظیم کررہے تھے۔اسی دوران کسی بات پر احتشام اور عظیم میں اختلافات ہوگئے اور بات یہاں تک بڑھی کہ عظیم نے فلم چکوری میں کام کرنے سے انکار کردیا۔ احتشام نے فوری طور پر ندیم کو یہ مرکزی کردار ادا کرنے کے لیے کہا اور یوں پاکستان کی فلمی صنعت کو ایک بہت بڑا فنکار میسر آ گیا[۳۳]۔

چکوری کے جو نغمات سننے والوں میں بے حد مقبول ہوئے ان میں :

کہاں ہو تم کو ڈھونڈ رہی ہیں یہ بہاریں یہ سماں،
کبھی تو تم کو یاد آئیں گی وہ بہاریں وہ سماں،

اور

وہ مرے سامنے تصویر بنے بیٹھے ہیں [۳۴]

شامل تھے۔ ان میں سے آخری گیت پر مجیب عالم (۱۹۴۸ء۔۲۰۰۴ء) کو بہترین گلوکار کا نگار ایوارڈ بھی ملا[۳۵]۔

اسی برس مشرقی پاکستان میں تیار ہونے والی مشہور فلم درشن نمائش پذیر ہوئی۔ ۸ ستمبر ۱۹۶۸ء کو ریلیز ہونے والی اس فلم کی فلم ساز کم کم اور ہدایت کار رحمن تھے جنھوں نے اس فلم میں شبنم کے ہمراہ مرکزی کردار بھی ادا کیا تھا۔ درشن کی کامیابی کا سب سے بڑا سبب اس کے خوب صورت نغمات تھے جنھیں لکھا بھی بشیر احمد نے تھا، گایا بھی بشیر احمد نے تھا اور ان کی موسیقی بھی بشیر احمد نے ترتیب دی تھی۔ ان نغمات نے پاکستان بھر میں دھوم مچادی۔ ان نغمات میں:

یہ موسم یہ مست نظارے
دن رات خیالوں میں تجھے یاد کروں گا
گلشن میں بہاروں میں تو ہے،
ہم چلے چھوڑ کر

تمھارے لیے اس دل میں
چل دیے تم جو دل توڑ کر
شامل تھے جب کہ اس فلم میں شامل مالا بیگم کا گایا ہوا نغمہ:
یہ سماں پیارا پیارا[۳۶]

بھی اپنی شاعری اور موسیقی کی وجہ سے بے حد مقبول ہوا تھا۔ پاکستان کی فلمی تاریخ میں یہ ایک منفرد ریکارڈ ہے کہ جب کسی ایک فن کار نے کسی فلم کے تمام گیت لکھے بھی خود ہوں، ان کی موسیقی بھی خود ترتیب دی ہو اور ان نو گیتوں میں سے آٹھ گیت گائے بھی خود ہوں۔ ۱۹۶۷ء ہی میں اداکار ندیم اور اداکارہ شبانہ کی دوسری فلم چھوٹے صاحب پردہ سیمیں کی زینت بنی جس کے ہدایت کار چکوری کے ہدایت کار احتشام کے بھائی مستفیض اور فلم ساز ایف اے دوسانی اوراحتشام تھے۔ فلم کے نغمے اختر یوسف (۱۹۳۵ء۔۱۹۸۹ء) نے تحریر کیے تھے جب کہ موسیقی علی حسین (فعال زمانہ: ۱۹۶۶ء۔۱۹۸۹ء) نے ترتیب دی تھی۔ چھوٹے صاحب کے دیگر اداکاروں میں ڈیئر اصغر (وفات:۱۹۹۸ء) اور سجاتا (۲۰۱۳ء) شامل تھے چکوری کی طرح یہ فلم بھی کامیابی سے ہم کنار ہوئی[۳۷]۔

۱۹۶۸ء میں مشرقی پاکستان میں اردو کی آٹھ فلمیں تیار ہوئیں۔ ان فلموں کے نام تھے: سوئے ندیا جاگے پانی، جنگلی پھول، جگنو، تم میرے ہو، چاند اور چاندنی، گوری، قلی اور جہاں باجے شہنائی۔ مگر ان میں سے صرف چانداور چاندنی اور قلی درمیانے درجے کا کاروبار کرنے میں کامیاب ہوئیں۔ ان دونوں فلموں کے ہدایت کار احتشام تھے اور دونوں فلموں میں مرکزی کردار ندیم اور شبانہ نے ادا کیے تھے[۳۸]۔

فلم چاند اور چاندنی اپنے نغمات کی وجہ سے بھی بہت مشہور ہوئیں جو عوام اور خواص دونوں طبقات میں یکساں طور پر پسند کیے گئے۔ ان نغمات میں:

تیری یاد آ گئی غم خوشی میں ڈھل گئے
یہ سماں، موج کا کارواں
جان تمنا، خط ہے تمھارا پیار بھرا افسانہ
لائی گھٹا موتیوں کا خزانہ [۳۹]

سرفہرست تھے۔

۱۹۶۹ء میں مشرقی پاکستان میں اردو زبان میں سات فلمیں تیار ہوئیں جن کے نام تھے: شہید تیتو میر،

جینا بھی مشکل، داغ، پیاسا، کنگن، اناڑی اور میرے ارماں میرے سپنے۔ لیکن سوائے داغ کے کوئی فلم کامیابی سے ہم کنار نہیں ہوئی۔ فلم ساز اور ہدایت کار احتشام کی اس فلم میں بھی مرکزی کردار ندیم اور شبانہ نے ادا کیے تھے[۴۰]۔ ۱۹۶۹ء میں نمائش پذیر ہونے والی ان فلموں کے چند گیت مقبول ہوئے جن میں :

تم ضد تو کر رہے ہو، ہم کیا تمھیں سنائیں (داغ)
لکھے پڑھے ہوتے اگر تو تم کو خط لکھتے (اناڑی)
تجھے جان گئی رے پہچان گئی رے (اناڑی)
جسے چاہا اسے اپنا بنانے کے یہ دن آئے (کنگن)
تو تتلی تھی میں بادل تھا (پیاسا)[۴۱]

شامل تھے۔

اس برس مشرقی پاکستان کے ایک فلمی یونٹ نے مغربی پاکستان میں ایک فلم عکس بند کی جس کا نام گیت کہیں سنگیت کہیں تھا۔ اس فلم میں مرکزی کردار محمد علی (۱۹۳۱ء-۲۰۰۶ء) اور نسیمہ خان (پ: ۱۹۴۴ء) نے ادا کیے تھے مگر یہ فلم بھی ناکام رہی۔

۱۹۷۰ء میں مشرقی پاکستان میں اردو کی فقط تین فلمیں تیار ہوئیں۔ مینا، پائل اور چلو مان گئے۔ مگر یہ تینوں فلمیں بری طرح ناکام ہوگئیں[۴۲]۔

۱۹۷۱ء میں ڈھاکا، خانہ جنگی کی زد میں رہا۔ ایسے میں ڈھاکا میں محض دو اردو فلمیں بن سکیں مہربان اور جلتے سورج کے نیچے۔ مہربان مشرقی پاکستان میں فلم بند ہوئی لیکن جلتے سورج کے نیچے کی عکس بندی مغربی پاکستان میں ہوئی۔ اس فلم کے اداکاروں میں ندیم، روزینہ (پ: ۱۹۵۰ء)، سنتوش کمار (۱۹۲۵ء-۱۹۸۵ء)، صبیحہ خانم (پ: ۱۹۳۵ء)، لہری (۱۹۲۹ء-۲۰۱۲ء) اور علاؤ الدین (۱۹۲۳ء-۱۹۸۳ء) شامل تھے مگر یہ دونوں فلمیں کامیاب نہ ہوسکیں۔ جلتے سورج کے نیچے ۱۰ ستمبر ۱۹۷۱ء کو نمائش پذیر ہوئی تھی اور اس کی نمائش کے ساتھ ہی مشرقی پاکستان میں اردو فلموں کی داستان اپنے اختتام کو پہنچ گئی[۴۳]۔

۱۹۶۲ء سے ۱۹۷۱ء کے دوران جہاں ۵۸ فلمیں مغربی پاکستان کے دونوں فلمی سرکٹس (circuits) میں ریلیز (release) ہوئیں، وہیں چند فلمیں ایسی بھی تھی جو صرف مشرقی پاکستان میں نمائش پذیر ہوئیں اور وہاں خاطر خواہ کامیابی حاصل نہ کرسکنے کے بعد مغربی پاکستان کے سرکٹس میں نمائش پذیر نہیں ہوسکی تھی۔ ان فلموں میں سن آف پاکستان (عرف

پریزیڈنٹ)، بالا، میں بھی انسان ہوں، اور غم نہیں، ایک ظالم ایک حسینہ اور ببلو کے نام سرفہرست ہیں[۴۴]۔ سن آف پاکستان کا ابتدائی نام پریزیڈنٹ تھا اور ایک روایت کے مطابق یہ فلم اردو اور انگریزی دونوں زبانوں میں بنائی گئی تھی۔ اس فلم کی کہانی اس فلم کے ہدایت کار فضل الحق (فعال زمانہ: ۱۹۶۶ء۔۱۹۷۵ء) کی بیوی رابعہ خانم (فعال زمانہ:۱۹۶۶ء) کے بنگالی ناول دوشاہوشک اوبھیان (*Courageous Adventures*) سے ماخوذ تھی اور اس میں ٹائٹل رول (title role) ان کے بیٹے فرید الرضا ساگر (فعال زمانہ:۱۹۶۶ء) نے ادا کیا تھا[۴۵]۔ اس فلم میں جمیل الدین عالی (۱۹۲۵ء۔۲۰۱۵ء) کا تحریر کردہ ایک گیت جو ناہید نیازی (پ:۱۹۲۸) نے گایا تھا بے حد مقبول ہوا تھا۔ اس گیت کے بول تھے:

میں چھوٹا سا ایک لڑکا ہوں، پر کام کروں گا بڑے بڑے [۴۶]

ان کے علاوہ مشرقی پاکستان میں بننے والی چند فلمیں ایسی بھی تھیں جو بنی تو شروع ہوئیں مگر سرمائے کی کمی یا سقوط ڈھاکا کی وجہ سے مکمل نہیں ہوسکیں۔ ان فلموں میں مزدور، بے وقوف، میرے صنم، ملاپ اور جنم جنم کی پیاس کے نام شامل تھے[۴۷]۔

مشرقی پاکستان کی ان فلموں اور اس کے اداکاروں اور فن کاروں نے متعدد ایوارڈز (awards) بھی حاصل کیے۔ سب سے پہلے اداکارہ شبنم نے چندا اور آخری اسٹیشن معاون اداکارہ کا نگار ایوارڈ حاصل کیا۔ ان کے بعد سمیتا دیوی نے فلم سنگم اور شوکت اکبر نے فلم بھیا میں معاون اداکارہ اور معاون اداکار کے نگار ایوارڈ حاصل کیے۔ سبھاش دتہ نے چندا میں بہترین مزاحیہ اداکار کا نگار ایوارڈ حاصل کیا، انور حسین نے نواب سراج الدولہ میں اور رحمٰن نے پیاسا میں خصوصی نگار ایوارڈ حاصل کیے، نقی مرزا نے نواب سراج الدولہ میں بہترین مکالمہ نگار کا نگار ایوارڈ حاصل کیا جب کہ فلم چکوری ایک ایسی فلم تھی جس نے کئی شعبوں میں نگار ایوارڈ حاصل کیے جن میں بہترین فلم ساز ایف اے دوسانی، بہترین ہدایت کار احتشام، بہترین اداکار ندیم، بہترین موسیقار روبن گھوش، بہترین گلوکار مجیب عالم اور بہترین کہانی نویس خان عطا الرحمٰن کے ایوارڈ شامل تھے[۴۸]۔

مشرقی پاکستان کی فلمی صنعت سے ہمیں بڑی تعداد میں اداکار اور اداکارائیں ملیں جن میں سے اکثر نے بڑا عروج پایا۔ ان میں ندیم، رحمن اور انور حسین سرفہرست ہیں۔ اداکاراؤں میں شبنم، شبانہ، نسیمہ خان، سلطانہ زمان، ریشماں، کابوری، چترا، سجاتا، اور بینا وغیرہ خاص طور پر قابل ذکر ہیں۔ مزاحیہ اداکاروں میں سبھاش دتہ اور مرزا شاہی کافی مقبول ہوئے۔ اسی طرح موسیقی کے میدان میں ہمیں وہاں سے روبن گھوش جیسا منفرد موسیقار میسر آیا جس نے انتہائی دل کش دھنیں مرتب کیں

جو اپنا جواب آپ ہیں۔ ان کے علاوہ سبل داس، بشیر احمد اور خان عطا الرحمن جیسے نامور موسیقار بھی سامنے آئے۔ اسی طرح نغمہ نگاروں میں سرور بارہ بنکوی، شاعر صدیقی، اختر یوسف اور بی اے دیپ جیسے بلند پایہ نغمہ نگاروں کا تعلق بھی مشرقی پاکستان سے تھا جن کے ترنم ریز نغمات آج بھی لوگوں پر وجد طاری کر دیتے ہیں[۴۹]۔

جاگو ہوا سویرا سے جلتے سورج کے نیچے تک، مشرقی پاکستان میں کل ۶۳ اردو فلمیں بنیں جنھیں بنگلہ دیش اور پاکستان دونوں ملکوں کے فلمی مورخین بظاہر بھلا چکے ہیں مگر کیا ان فلموں کو بھلانا ممکن ہے۔

ممتاز فلمی مؤرخین زخمی کانپوری (فعال زمانہ: ۱۹۸۰ء۔۲۰۱۱ء) اور آصف نورانی (پ: ۱۹۴۲ء) نے ڈھاکا میں تیار ہونے والی ایک اور فلم کا ذکر بھی کیا ہے جس کا نام ہم سفر تھا۔ ۸ اپریل ۱۹۲۰ء کو نمائش پذیر ہونے والی یہ فلم مغربی پاکستان سے تعلق رکھنے والے ہدایت کار شوکت ہاشمی (فعال زمانہ: ۱۹۶۰ء۔ ۱۹۹۵ء) نے تیار کی تھی اور اس فلم میں اسلم پرویز (۱۹۲۹ء۔۱۹۸۴ء) اور یاسمین (پ: ۱۹۳۵ء) نے مرکزی کردار ادا کیے تھے جب کہ فلم کے بقیہ فن کاروں میں اسد جعفری (۱۹۳۴ء۔۱۹۹۵ء) نگہت سلطانہ (۱۹۳۲ء۔۲۰۰۲ء) اور نذر (۱۹۲۰ء۔۱۹۹۲ء) شامل تھے۔ ان سب کا تعلق مغربی پاکستان سے تھا۔ فلم کی موسیقی مشرقی پاکستان سے تعلق رکھنے والے اداکار مصلح الدین (۱۹۳۸ء۔۲۰۰۳ء) نے ترتیب دی تھی جنھوں نے تنویر نقوی (۱۹۱۹ء۔۱۹۷۲ء) اور شاعر صدیقی کے تحریر کردہ نغمات کی بڑی دل آویز اور مسحور کن دھنیں تیار کی تھیں۔ مصلح الدین نے بنگلہ فوک گیتوں کی دھنیں اس فلم میں استعمال کی تھیں۔ اس فلم کا سب سے مقبول گیت :

اس جہاں میں کاش کوئی دل لگائے نا

گلوکارہ ناہید نیازی اور گلوکار سلیم رضا (۱۹۳۲ء۔۱۹۸۳ء) کی خوب صورت آوازوں میں الگ الگ ریکارڈ کیا گیا تھا۔ اس فلم میں مصلح الدین نے بھارت کے مشہور گلوکار اور موسیقار ہیمنت کمار (۱۹۳۵ء۔۱۹۸۹ء) کی آواز میں یہ گیت :

رات سہانی ہے بھیگا کھویا کھویا چاند ہے
تم کو قسم ہے میری اک بار مسکرا دو

اگر اس فلم کو بھی مشرقی پاکستان میں بننے والی اردو فلموں میں شمار کیا جائے تو مشرقی پاکستان میں بننے والی فلموں کی مجموعی تعداد ۶۴ ہو جاتی ہے[۵۰]۔

ضمیمہ:۱

فلموگرافی[۵۱]

(وہ فلمیں جو پورے پاکستان میں نمائش پذیر ہوئیں)

نمبر شمار۔فلم فلم ساز	ہدایت کار	موسیقار	اداکار	تاریخ نمائش	کیفیت
۱۔جاگو ہوا سویرا:نعمان تاثیر	اے جے کاردار	تمر برن	ترپتی مترا، انیس، زورین، رخشی	۲۵ مئی ۱۹۵۹ء	ناکام
۲۔چندا:ایف اے دوسانی، مستفیض	احتشام		روبن گھوش شبنم، رحمن، سلطانہ زمان، سبھاش دتہ	۳ اگست ۱۹۶۲ء	کامیاب
۳۔تلاش:ایف اے دوسانی، مستفیض	مستفیض		روبن گھوش شبنم، رحمن، شوکت اکبر، رانی، سبھاش دتہ	۳ مئی ۱۹۶۳ء	کامیاب
۴۔ناچ گھر:عبدالجبار خان	عبدالجبار خان	دھیر علی منصور	شبنم، مصطفی، نسیمہ خان، انور حسین	۱۳ ستمبر ۱۹۶۳ء	ناکام
۵۔پریت نہ جانے ریت	مسعود چوہدری	مسعود چوہدری	سبل داس شبنم، خلیل، مصطفی، ثریا، انورہ	۱۳ دسمبر ۱۹۶۳ء	ناکام
۶۔سنگم:ظہیر ریحان	ظہیر ریحان	عطاالرحمن	روزی، ہارون، سمیتا، خلیل	۲۳ اپریل ۱۹۶۴ء	کامیاب
۷۔تنہا:بے بی اسلام	بے بی اسلام	الطاف محمود	شمیم آرا، ہارون، رانی سرکار، نینا	۲۹ مئی ۱۹۶۴ء	ناکام
۸۔شادی:قیصر پاشا	قیصر پاشا	نذیر شیلے	چترا، دیپ، نسیمہ، جلیل افغانی	۱۲ جون ۱۹۶۴ء	ناکام
۹۔یہ بھی اک کہانی:ایس ایم اے لطیف	ایس ایم شفیع	کریم شہاب الدین	چترا، ہارون، ثریا، عرفان، مصباح	۲۶ جون ۱۹۶۴ء	ناکام
۱۰۔پیسے:ایف اے دوسانی، مستفیض	مستفیض	روبن گھوش	شبنم، عظیم، سبھاش دتہ، شوکت اکبر	۲۸ اگست ۱۹۶۴ء	ناکام
۱۱۔بندھن ارحم صدیقی	قاضی ظہیر	روبن گھوش	چترا، مصطفی، روزی، انور حسین	۱۲۳ کتوبر ۱۹۶۴ء	اوسط
۱۲۔کاروان:صادق خان	ایس ایم پرویز	روبن گھوش	شبنم، ہارون، ترانہ، بدر الدین	۴ دسمبر ۱۹۶۴ء	ناکام
۱۳۔ملن:کم کم	رحمن	عطاالرحمن	دیبا، رحمن، شوکت اکبر، دتہ، شہنشاہ	۴ دسمبر ۱۹۶۴ء	کامیاب
۱۴۔مالن:قیصر پاشا، ایم اے جمال	قیصر پاشا	نذیر شیلے	نسیمہ، دیپ، ڈیئر اصغر، جلیل	۲۵ دسمبر ۱۹۶۴ء	ناکام
۱۵۔کاجل:اسٹار کارپوریشن	نذر الاسلام	سبل داس	شبنم، خلیل، سبھاش دتہ، انور حسین	۴ فروری ۱۹۶۵ء	اوسط
۱۶۔ساگر:ایف اے دوسانی، مستفیض	احتشام	عطاالرحمن	شبنم، عظیم، ترانہ، جلیل، سبھاش دتہ	۱۱۳ اپریل ۱۹۶۵ء	ناکام
۱۷۔بہانہ:ظہیر ریحان	ظہیر ریحان	عطاالرحمن	کابوری، رحمن، گرج بابو، مرزا شاہی	۱۳ اپریل ۱۹۶۵ء	ناکام
۱۸۔کیسے کہوں	صادق خان	صادق خان	الطاف محمود شبنم، خلیل، سبھاش، سہیل	۸ اکتوبر ۱۹۶۵ء	ناکام
۱۹۔آخری اسٹیشن	ایس ایم حسن	سرور بارہ بنکوی	عطاالرحمن رانی، ہارون، شبنم، اکبر، سبھاش دتہ	۲۶ نومبر ۱۹۶۵ء	ناکام
۲۰۔مالا:ایف اے دوسانی، احتشام	مستفیض	عطاالرحمن	سلطانہ زمان، عظیم، عرفان، خلیل	۳ دسمبر ۱۹۶۵ء	اوسط
۲۱۔سات رنگ: احمد داؤد	فتح لوحانی	سبل داس	ہارون، مینا، قاضی خالق، انورا، شوکت اکبر	۱۷ دسمبر ۱۹۶۵ء	ناکام
۲۲۔اجالا:عبدالجبار خان	کمال احمد	دھیر علی منصور	سلطانہ زمان، انعام، نسیمہ خان	۱۱ مارچ ۱۹۶۶ء	ناکام
۲۳۔گھر کی لاج:سید محمد سلیم	سید محمد سلیم	اے حمید	نوشاد، عطیہ، وارث، پریم لتا، سجاد	۱۱ مارچ ۱۹۶۶ء	ناکام
۲۴۔پھر ملیں گے ہم دونوں:احمد عتیق	سید شمس الحق	ستیہ سوہائے	نازنین، مصطفی، سبھاش، انورہ	۲۷ مئی ۱۹۶۶ء	ناکام
۲۵۔ڈاک بابو: مستفیض	مسفتیض	علی حسین	سجاتا، عظیم، رتنا (شبانہ)	۲۹ مئی ۱۹۶۶ء	اوسط
۲۶۔روپ بان:صلاح الدین	صلاح الدین	ستیہ ساہا	سجاتا، انور حسین، سبھاش دتہ	۲۹ مئی ۱۹۶۶ء	ناکام
۲۷۔ایندھن:کم کم	رحمن	سبل داس	ریشماں، رحمن، انعام، مصطفی	۲ ستمبر ۱۹۶۶ء	ناکام
۲۸۔بیگانہ:امجد علی	ایس ایم پرویز	روبن گھوش	شبنم، خلیل، نسیمہ خان، مصطفی	۱۶ ستمبر ۱۹۶۶ء	ناکام
۲۹:پونم کی رات:ایم خلیل احمد	ایم خلیل احمد	ٹونی چٹرجی	روزی، اکبر، محفوظ، سادھنا	۳۰ ستمبر ۱۹۶۶ء	ناکام
۳۰۔بھیا:ساجدہ انیس دوسانی	قاضی ظہیر	روبن گھوش	چترا، وحید مراد، شوکت اکبر، انور حسین	۱۸ نومبر ۱۹۶۶ء	کامیاب
۳۱۔پروانہ:ایم ولی اللہ فہمی	کمال احمد	علی حسین	نسیمہ خان، حسن امام، سجاتا	۱۶ دسمبر ۱۹۶۶ء	ناکام
۳۲:اس دھرتی پر:نور العالم	نور العالم	نور العالم	روزی، ہارون، فریدہ، مرزا خلیل	۱۲ جنوری ۱۹۶۷ء	ناکام

۳۳۔نواب سراج الدولہ:عطا الرحمن	عطا الرحمن	عطا الرحمن	عطیہ، انور حسین، عطا الرحمن	۲۲ مارچ ۱۹۶۷ء	کامیاب
۳۴۔چکوری:ایف اے دوسانی، مستفیض	احتشام	روبن گھوش	ندیم، شبانہ، ڈیزی اصغر، مرزا شاہی	۲۲ مارچ ۱۹۶۷ء	کامیاب
۳۵۔درشن:بکم کم	رحمن	بشیر احمد	شبنم، رحمن، گرج بابو، ریشماں	۸ ستمبر ۱۹۶۷ء	کامیاب
۳۶۔چھوٹے صاحب:ایف اے دوسانی، احتشام	مستفیض	علی حسین	ندیم، شبانہ، ڈیزی اصغر، سجاتا	۱۴ اکتوبر ۱۹۶۷ء	کامیاب
۳۷۔الجھن:اظہر حسین	اظہر حسین	نورالعالم	روزی، خلیل، نسیمہ خان، حسن امام	۲۳ نومبر ۱۹۶۷ء	ناکام
۳۸۔ہمدم:نظام الحق	نظام الحق	ضیا الدین	ریحانہ صدیقی، خلیل، اکبر، سنتوش رسل	۲۳ نومبر ۱۹۶۷ء	ناکام
۳۹۔سوئے ندیا جاگے پانی:مجبوبہ رحمن	عطا الرحمن	عطا الرحمن	کابوری، حسن امام، روزی، جلیل افغانی	۲ جنوری ۱۹۶۸ء	ناکام
۴۰۔جنگلی پھول:عبدالعزیز ملک شاہجہاں	کریم شہاب الدین		سلطانہ زمان، خلیل، سجاتا، اکبر	۲۲ مارچ ۱۹۶۸ء	ناکام
۴۱۔جگنو:اشرف حسن خان ممنون حسن خان	عنایت حضروی، منظور حسین		شرمیلی، اکبر، ڈیزی اصغر، جلیل افغانی	۱۲ اپریل ۱۹۶۸ء	ناکام
۴۲۔تم میرے ہو:سلامت خان، سرور بارہ بنکوی	سرور بارہ بنکوی	روبن گھوش	شبنم، ندیم، صوفیہ بانو، ڈیزی اصغر	۱۲ اپریل ۱۹۶۸ء	ناکام
۴۳۔چاند اور چاندنی:ایف اے دوسانی	احتشام	کریم شہاب الدین	ندیم، شبانہ، ریشماں، ڈیزی اصغر	۱۲ اپریل ۱۹۶۸ء	اوسط
۴۴۔گوری:نرگس، محسن	محسن	کریم شہاب الدین	نسیمہ خان، رحمن، خلیل، شوکت اکبر	۱۷ مئی ۱۹۶۸ء	ناکام
۴۵۔قلی:ایف اے دوسانی، احتشام	مستفیض	علی حسین	ندیم، شبانہ، سجاتا، عظیم، نینا	۷ جون ۱۹۶۸ء	اوسط
۵۶۔جہاں باجے شہنائی:بکم کم	رحمن	بشیر احمد، خلیل احمد	سچندا، رحمن، انور حسین، ارشد امام	۲۵ اکتوبر ۱۹۶۸ء	ناکام
۴۷۔شہید تیتو میر:محمد اسد، خلیل احمد خان	ابن میزان	منصور احمد	سجاتا، انور حسین، عطیہ چوہدری	۲۱ فروری ۱۹۶۹ء	ناکام
۴۸۔جینا بھی مشکل:اے بی سرکار	طاہر چوہدری	جلال احمد	ریشماں، انورہ، حسن امام، انور حسین	۲۱ مارچ ۱۹۶۹ء	ناکام
۴۹۔داغ:مستفیض، احتشام	احتشام	علی حسین	شبانہ، ندیم، جلیل افغانی، بے بی نعیمہ	۴ اپریل ۱۹۶۹ء	اوسط
۵۰۔پیاسا:نذرالاسلام	نذرالاسلام	سبل داس	رحمن، سچندا، عظیم	۴ اپریل ۱۹۶۹ء	ناکام
۵۱۔کنگن:بکم کم رحمن	بشیر احمد		سنگیتا، رحمن، انور حسین، عطیہ	۱۵ اگست ۱۹۶۹ء	ناکام
۵۲۔اناڑی:احتشام	مستفیض	علی حسین	شبانہ، ندیم، جلیل افغانی، ڈیزی اصغر	۱۵ اگست ۱۹۶۹ء	ناکام
۵۳۔میرے ارمان میرے سپنے:ایم اے ہاشم	عزیز الرحمن	ستیہ سنہا	سجاتا، عظیم، رانی، جمال یوسف	۲۹ اگست ۱۹۶۹ء	ناکام
۵۴۔مینا:چترا سنہا	قاضی ظہیر	بشیر احمد	کابوری، رزاق، انور حسین، سراج	۲۷ فروری ۱۹۷۰ء	ناکام
۵۵۔پائل:احتشام، مستفیض	مستفیض	کریم شہاب الدین	شبانہ، رزاق، جاوید، انیس	۲۲ مئی ۱۹۷۰ء	ناکام
۵۶۔چلو مان گئے:بابو بھائی	رحمن	بشیر احمد	شبنم، رحمن، جلیل افغانی، سبھاش دتہ	۲۹ مئی ۱۹۷۰ء	ناکام
۵۷۔مہربان:سبحانی	قاضی ظہیر	بشیر احمد	شبانہ، رزاق، انورہ جمال، سلطانہ	۱۵ جنوری ۱۹۷۱ء	ناکام
۵۸۔جلتے سورج کے نیچے:افضل چوہدری	نور الحق	سبل داس	ندیم، روزینہ، لہری، علاء الدین	۱۰ ستمبر ۱۹۷۱ء	ناکام

فلموگرافی

(وہ فلمیں جو صرف مشرقی پاکستان میں نمائش پذیر ہوئیں)

نمبر شمار فلم	فلم ساز	ہدایت کار	موسیقار	اداکار	سن	کیفیت
۱۔سن آف پاکستان		فضل الحق		فرید الرضا ساگر	۶۲۹۱ء	ناکام
۲۔بالا		شبلی صادق/ سید اول		حیدر صفی، انور جلال	۱۹۶۶ء	ناکام
۳۔میں بھی انسان ہوں	موڈرن فلمز	ناصر خان	اختر شادمانی	سجاتا، محمود، عطیہ، دیپتی	۱۹۶۷ء	ناکام
۴۔اور غم نہیں	کرنا فلی پکچرز	ابن میزان/عزیز مہر	کریم شہاب الدین	انورا، عظیم، روزی، سجاد، لطیف	۱۹۶۷ء	ناکام
۵۔ایک ظالم، ایک حسینہ		کاریگر		شمیم آرا	۱۹۶۹ء	ناکام
۶۔ببلو		مستفیض			۱۹۷۰ء	ناکام

حواشی و حوالہ جات

* (پ: ۱۹۵۷ء) مدیر اعلیٰ، اردو لغت بورڈ، کراچی۔

۱۔ عالم گیر کبیر، *The Cinema in Pakistan* (ڈھاکا: سندھانی پبلی کیشنز، ۱۹۶۹ء)، ۳۷-۳۹۔

۲۔ شہنشاہ حسین، ''پہلی فلم'' مطبوعہ اخبار جہاں (کراچی: ۱۹ تا ۲۵ جون ۲۰۰۶ء)، ۱۷۔

۳۔ نند کشور وکرم، ''مشرقی پاکستان کی اردو فلمیں''، مشمولہ عالمی اردو ادب (سینما صدی نمبر)، (دہلی: کرشن نگر، ۲۰۱۳ء)، ۱۲۸۔

۴۔ عقیل عباس جعفری، پاکستان کرونیکل (کراچی: ورثہ پبلی کیشنز، ۲۰۱۸ء)، ۱۶۱۔

۵۔ مرزا امجد ایوب، پاکستانی سینما میں ثقافت کی جعلی نمائش (لاہور: بک ہوم، ۲۰۱۴ء)، ۶۸ تا ۷۰۔

۶۔ زخمی کانپوری، ''ہدایت کار اے جے کاردار''، مشمولہ ذکر جب چھڑ گیا، (کراچی: سٹی بک پوائنٹ، ۲۰۰۸ء)، ۲۴۰۔

۷۔ خرم سہیل، ''جاگو ہوا سویرا: پاکستانی آرٹ سینما کی ایک شاہکار فلم''، مشمولہ دانش، ۱۷ ستمبر ۲۰۱۸ء، http://daanish.pk/28321، (۱۰ مئی ۲۰۱۹ء)

۸۔ انور فرہاد، جاگو ہوا سویرا، مشمولہ ہفت روزہ نگار (کراچی: ۲۳ مئی ۲۰۰۸ء)، ۳۔

۹۔ آصف نورانی۔ What Pakistan`s Film industry lost in 1971، روزنامہ ڈان (کراچی: ۱۱ دسمبر ۲۰۱۶ء)۔

۱۰۔ عالم گیر کبیر۔ *The Cinema in Pakistan* (ڈھاکا: سندھانی پبلی کیشنز، ۱۹۶۹ء)، ۴۲-۴۳۔

۱۱۔ خرم سہیل، ''جاگو ہوا سویرا: پاکستانی آرٹ سینما کی ایک شاہکار فلم''، مشمولہ دانش، ۱۷ ستمبر ۲۰۱۸ء، http://daanish.pk/28321، (۱۰ مئی ۲۰۱۹ء)

۱۲۔ عقیل عباس جعفری، پاکستان کرونیکل، ۱۶۱۔

۱۳۔ لوٹے ہوئک [Lotte Hoek]

''Cross-wing Filmmaking: East Pakistani Urdu Films and Their Traces in the Bangladesh Film Archive''

مشمولہ *Bio Scope: South Asian Screen Studies*، (جنوری ۲۰۱۵ء)۔

https //:journals.sagepub.com/doi/abs/10.1177/0974927614547989journalCode=bioa

۱۱ جون ۲۰۱۹ء۔

۱۴۔ امین صدر الدین بھایانی ''نگار ایوارڈ: سال بہ سال''، مشمولہ ہفت روزہ نگار (کراچی: ۴ مارچ ۲۰۰۰ء)، ۲۸۹۔

۱۵۔ فیاض احمد اشعر، پاکستان میں فلمی گیتوں کا سفر (لاہور، مقصود پبلشرز۔ ۲۰۱۱ء)، ۱۱۶۔

۱۶۔ انوپم حیات، بانگلہ دیشر جولو چیترو اتہاس (بنگلہ دیش کی فلمی تاریخ)، (ڈھاکا: بنگلہ دیش فلم ڈویلپمنٹ کارپوریشن، ۱۹۸۷ء)، ۱۷۔

۱۷۔ نند کشور وکرم، ''مشرقی پاکستان کی اردو فلمیں'' مشمولہ عالمی اردو ادب، ۱۲۹۔

۱۸۔ یاسین گوریجہ، ڈائمنڈ جوبلی فلم ڈائرکٹری، ۹۷ء (لاہور: شہزاد کمرشل کارپوریشن، ۱۹۹۷ء)، ۱۶۶۔

۱۹۔ پاکستان فلم ہسٹری، پاکستان فلم میگزین، http://pakmag.net/film/db/history.php?gid=1970%20reg=1963، (۱۰ مئی ۲۰۱۹ء)

۲۰۔ ایضاً۔

۲۱۔ زخمی کانپوری، ''ڈھاکا میں بننے والی اردو فلموں کے مقبول گیت''، مشمولہ مجھے سب ہے یاد ذرا ذرا (کراچی: سٹی بک پوائنٹ، ۲۰۰۷ء)،

۱۹۴-۱۹۳۔

۲۲۔ عقیل عباس جعفری، پاکستان کرونیکل، ۲۳۷۔

۲۳۔ زخمی کانپوری، ''ڈھاکا میں بننے والی اردو فلموں کے مقبول گیت''، مشمولہ مجھے سب ہے یاد ذرا ذرا، ۱۹۴۔

۲۴۔ پاکستان فلم ہسٹری، پاکستان فلم میگزین، http://pakmag.net/film/db/history.php?gid=1970%20reg=1967، (۱۰ مئی ۲۰۱۹ء)

۲۵۔ زخمی کانپوری، ''ڈھاکا میں بننے والی اردو فلموں کے مقبول گیت''، مشمولہ مجھے سب ہے یاد ذرا ذرا، ۱۹۴۔

۲۶۔ نند کشور وکرم، '' مشرقی پاکستان کی اردو فلمیں''، مشمولہ عالمی اردو ادب، ۱۳۰-۱۲۹۔

۲۷۔ عقیل عباس جعفری، پاکستان کرونیکل، ۲۴۳۔

۲۸۔ ایضاً، ۲۵۳-۲۵۲۔

۲۹۔ پاکستان فلم ہسٹری، پاکستان فلم میگزین، http://pakmag.net/film/db/history.php?gid=1970%20reg=1966، (۱۰ مئی ۲۰۱۹ء)

۳۰۔ یاسین گوریجہ، ڈائمنڈ جوبلی فلم ڈائرکٹری، ۹۷ء، ۱۷۲۔

۳۱۔ پاکستان فلم ہسٹری، پاکستان فلم میگزین، http://pakmag.net/film/db/history.php?gid=1970%20reg=1967، (۱۰ مئی ۲۰۱۹ء)

۳۲۔ عقیل عباس جعفری، پاکستان کرونیکل، ۲۶۹۔

۳۳۔ ایضاً، ۲۶۹۔

۳۴۔ فیاض احمد اشعر، پاکستان میں فلمی گیتوں کا سفر، ۱۹۰-۱۸۹۔

۳۵۔ امین صدر الدین بھایانی، نگار ایوارڈ سال بہ سال، ۲۹۰۔

۳۶۔ عقیل عباس جعفری، پاکستان کرونیکل، ۲۷۵۔

۳۷۔ ایضاً، ۲۷۷۔

۳۸۔ پاکستان فلم ہسٹری، پاکستان فلم میگزین، http://pakmag.net/film/db/history.php?gid=1970%20reg=1968، (۱۰ مئی ۲۰۱۹ء)

۳۹۔ زخمی کانپوری، ''ڈھاکا میں بننے والی اردو فلموں کے مقبول گیت''، مشمولہ مجھے سب ہے یاد ذرا ذرا، ۱۹۸-۱۹۷۔

۴۰۔ پاکستان فلم ہسٹری، پاکستان فلم میگزین، http://pakmag.net/film/db/history.php?gid=1970%20reg=1969، (۱۰ مئی ۲۰۱۹ء)

۴۱۔ زخمی کانپوری، ''ڈھاکا میں بننے والی اردو فلموں کے مقبول گیت''، مشمولہ مجھے سب ہے یاد ذرا ذرا، ۱۹۸۔

۴۲۔ پاکستان فلم ہسٹری، پاکستان فلم میگزین، http://pakmag.net/film/db/history.php?gid=1970%20reg=1970، (۱۰ مئی ۲۰۱۹ء)

۴۳۔ یاسین گوریجہ، پاکستان فلم ڈائرکٹری، ۱۹۷۲ء-۱۹۷۱ء (لاہور: شہزاد فلم پبلی کیشنز، ۱۹۷۲ء)، ۹۱-۹۰۔

۴۴۔ عالمگیر کبیر، *Film in Bangladesh* (ڈھاکا: بنگلہ اکیڈمی، ۱۹۷۹ء)، ۱۳۶ تا ۱۴۲۔

۴۵۔ لوٹے ہونک۔ Cross-wing Filmmaking:East Pakistani Urdu Films and Their Traces in the Bangladesh Film Archive، (۱۱ جون ۲۰۱۹ء)۔

۴۶۔ زخمی کانپوری، ''ڈھاکا میں بننے والی اردو فلموں کے مقبول گیت''، مشمولہ مجھے سب ہے یاد ذرا ذرا، ۱۹۸۔

۴۷۔ یاسین گوریجہ، پاکستان فلم ڈائرکٹری، ۱۹۶۷ء۔(لاہور: اسکرین انٹرنیشنل، ۱۹۶۷ء)، ۵۰-۴۹۔

۴۸۔ امین صدر الدین بھایانی، نگار ایوارڈ، سال بہ سال، ۲۸۹ تا ۲۹۱۔

۴۹۔ (ا) زخمی کانپوری، ''اردو فلموں کے حوالے سے ڈھاکا کی فلمی صنعت کا جائزہ'' مشمولہ مجھے سب ہے یاد ذرا ذرا، ۱۸۶۔
(ب) آصف نورانی، What Pakistan`s Film industry lost in 1971، روزنامہ ڈان (کراچی: ۱۱ دسمبر ۲۰۱۶ء)

۵۰۔ زخمی کانپوری، ''ڈھاکا کی فلم انڈسٹری کا مختصراً جائزہ''، مشمولہ ذکر جب چھڑ گیا (کراچی: سٹی بک پوائنٹ، ۲۰۰۸ء)، ۹۸-۹۷۔

۵۱۔ شہنشاہ حسین، پاکستان فلم ڈائرکٹری (غیر مطبوعہ) (کراچی: مملوکہ عقیل عباس جعفری)

۵۲۔ عالمگیر کبیر، *Film in Bangladesh*، ۱۳۶ تا ۱۴۲۔

مآخذ

آصف نورانی۔'' What Pakistan`s Film industry lost in 1971''، مشمولہ روزنامہ ڈان۔ کراچی: ۱۱ دسمبر ۲۰۱۶ء۔

اشعر، فیاض احمد۔ پاکستان میں فلمی گیتوں کا سفر۔ لاہور، مقصود پبلشرز۔ ۲۰۱۱ء۔

انوپم حیات۔ بانگلہ دیشر جولو چیترو اتہاس (بنگلہ دیش کی فلمی تاریخ)۔ ڈھاکا: بنگلہ دیش فلم ڈویلپمنٹ کارپوریشن، ۱۹۸۷ء۔

بھایانی، امین صدر الدین۔ نگار ایوارڈ، سال بہ سال۔ مشمولہ ہفت روزہ نگار۔ کراچی: ۴ مارچ ۲۰۰۰ء۔

جعفری، عقیل عباس۔ پاکستان کرونیکل۔ کراچی: ورثہ پبلی کیشنز، ۲۰۱۸ء۔

زخمی کانپوری۔ ''اردو فلموں کے حوالے سے ڈھاکا کی فلمی صنعت کا جائزہ'' مشمولہ مجھے سب ہے یاد ذرا ذرا۔ کراچی: سٹی بک پوائنٹ، ۲۰۰۷ء۔

_____۔ ''ڈھاکا میں بننے والی اردو فلموں کے مقبول گیت''۔ مشمولہ مجھے سب ہے یاد ذرا ذرا۔ کراچی: سٹی بک پوائنٹ، ۲۰۰۷ء۔

_____۔ ''ڈھاکا کی فلم انڈسٹری کا مختصراً جائزہ'' مشمولہ ذکر جب چھڑ گیا۔ کراچی: سٹی بک پوائنٹ، ۲۰۰۸ء۔

شہنشاہ حسین۔ پاکستان فلم ڈائرکٹری (غیر مطبوعہ)۔ کراچی: مملوکہ عقیل عباس جعفری۔

_____۔ ''پہلی فلم''۔ مشمولہ اخبار جہاں۔ کراچی: ۱۹ تا ۲۵ جون ۲۰۰۶ء۔

عالمگیر کبیر۔ *Film in Bangladesh*۔ ڈھاکا: بنگلہ اکیڈمی، ۱۹۷۹ء۔

_____۔ *The Cinema in Pakistan*۔ ڈھاکا: سندھانی پبلی کیشنز، ۱۹۶۹ء۔

مرزا، امجد ایوب۔ پاکستانی سینما میں ثقافت کی جعلی نمائش۔ لاہور: بک ہوم، ۲۰۱۴ء۔

وکرم، نند کشور، ''مشرقی پاکستان کی اردو فلمیں''۔ مشمولہ عالمی اردو ادب، دہلی: کرشن نگر، ۲۰۱۳ء۔

یاسین گوریجہ۔ پاکستان فلم ڈائرکٹری، ۱۹۶۷ء۔ لاہور: اسکرین انٹرنیشنل، ۱۹۶۷ء۔

_____۔ پاکستان فلم ڈائرکٹری، ۷۲-۱۹۷۱ء۔ لاہور: شہزاد فلم پبلی کیشنز، ۱۹۷۲ء۔

_____۔ ڈائمنڈ جوبلی فلم ڈائرکٹری، ۹۷ء۔ لاہور: شہزاد کمرشل کارپوریشن، ۱۹۹۷ء۔

برقی مآخذ

پاکستان فلم ہسٹری۔ پاکستان فلم میگزین،http://pakmag.net/film/db/history.php?gid=1970%20reg=1963، (۱۰ مئی ۲۰۱۹ء)

___۔پاکستان فلم میگزین۔http://pakmag.net/film/db/history.php?gid=1970%20reg=1965۔۱۰ مئی ۲۰۱۹ء۔

___۔پاکستان فلم میگزین۔http://pakmag.net/film/db/history.php?gid=1970%20reg=1966۔۱۰ مئی ۲۰۱۹ء۔

___۔پاکستان فلم میگزین۔http://pakmag.net/film/db/history.php?gid=1970%20reg=1967۔۱۰ مئی ۲۰۱۹ء۔

___۔پاکستان فلم میگزین،http://pakmag.net/film/db/history.php?gid=1970%20reg=1968۔۱۰ مئی ۲۰۱۹ء۔

___۔پاکستان فلم میگزین،http://pakmag.net/film/db/history.php?gid=1970%20reg=1969۔۱۰ مئی ۲۰۱۹ء۔

___۔پاکستان فلم میگزین،http://pakmag.net/film/db/history.php?gid=1970%20reg=1970۔۱۰ مئی ۲۰۱۹ء۔

___،پاکستان فلم میگزین۔http://pakmag.net/film/db/history.php?gid=1970%20reg=1971 ۔۱۰ مئی ۲۰۱۹ء۔

لوٹے ہونک[Lotte Hoek]۔

''Cross-wing Filmmaking: East Pakistani Urdu Films and Their Traces in the Bangladesh Film Archive''

مشمولہ *Bio Scope:South Asian Screen Studies*۔جنوری ۲۰۱۵ء۔

https //:journals.sagepub.com/doi/abs/10.1177/0974927614547989journalCode=bioa

۱۱ جون ۲۰۱۹ء۔

طاہرہ صدیقہ*

ناصر عباس نیر کے افسانوں میں وجودی دانشوری اور اسلوبیاتی تنوع

Abstract:

The Intellect of Existentialism and Variety of Stylistics in Nasir Abbas Nayyar's Short Stories

Nasir Abbas Nayyar is not only a famous critic of Urdu language and literature but also an eminent story writer. In his short stories, topic and language-related experimentation can be observed. He does not focus on a specific narrative technique, rather incorporates variation. In his writing, local narratives, existential, philosophical ideas and questions, as well as the latest literary techniques can be seen. Furthermore, along with representation of mental instabilities, political and social concerns of the modern age also color his work. Comprising of specific existential, philosophical contexts and indigenous narratives, these short stories are a fresh addition in the field of story writing. This essay investigates and analyzes various aspects of Nayyar's short stories.

Keywords: Nasir Abbas Nayyar, Urdu Short Story, Existentialism, Variety of Stylistics, Local Narration, Stream of Consciousness, Intellectualism.

ناصر عباس نیر (پ: ۱۹۶۵ء) اُردو زبان و ادب کے پاکستانی لکھاری، ممتاز نقاد، کالم نگار اور مضمون نگار ہیں۔ اِس کے

علاوہ وہ اُردو سائنس بورڈ، لاہور کے ڈائریکٹر جنرل کے فرائضِ منصبی (۲۱ دسمبر ۲۰۱۶ء تا حال) بھی احسن طریقے سے انجام دے رہے ہیں۔ اُن کی اُردو شاعری، ادبی تھیوریز اور مابعدنو آبادیات اُردو کے تناظر میں جیسے موضوعات پر بہت سی کتب منظر عام پر آچکی ہیں۔ اُنھوں نے کچھ اہم کتب ساختیات اور پس جدیدیت پر بھی لکھی ہیں۔ بیسویں صدی کے اہم نظم گو شاعر مجید امجد (۱۹۱۴ء۔ ۱۹۷۴ء) کی شعریات پر ۲۰۱۴ء اُن کی کتاب مجید امجد (حیات، شعریات اور جمالیات) اپنے موضوع پر اُن کا ایک اہم اضافہ ہے۔ اس کے علاوہ ان کی کتاب اُس کو اک شخص سمجھنا تو مناسب ہی نہیں (۲۰۱۷ء) میرا جی کی نظم اور نثر کے مطالعات جدید اُردو نظم اور میرا جی (۱۹۱۲ء۔ ۱۹۴۹ء) کے حوالے سے ایک قابلِ قدر تصنیف ہے۔ مابعدنو آبادیات کے اردو ادب پراثرات کے حوالے اہم تصانیف مابعد نو آبادیات اُردو کے تناظر میں (۲۰۱۶ء) اور اُردو ادب کی تشکیل جدید (۲۰۱۶ء) شائع ہوئیں۔ ناصر عباس نیر نے اُردو ادب میں ایک نئی تنقیدی زبان متعارف کرائی ہے جس میں نئی اصطلاحات کے باعث قارئین کو ابتدا میں ذرا دُشواری کا سامنا کرنا پڑتا ہے مگر ان سے شناسائی حاصل کر لینے کے بعد وہ ان تنقیدی مضامین اور کتب کو زیادہ گہرائی کے ساتھ سمجھ سکتے ہیں۔ جدیدیت سے پس جدیدیت تک (۲۰۰۰ء)، جدید اور مابعد جدید تنقید (۲۰۱۳ء)، لسانیات اور تنقید (۲۰۰۸ء)، متن، سیاق اور تناظر (۲۰۱۳ء)، عالمگیریت اور اردو (۲۰۱۵ء) ان کی مرتبہ کتاب ساختیات ایک تعارف (۲۰۱۱ء) اُن کی نہایت اہم تنقیدی کتب ہیں۔

ناصر عباس نیر اُردو کے مُستند نقاد ہیں جنھوں نے نظریہ، جدید اُردو نظم، فکشن اور کلاسیکی نیز جدید اُردو ادب کے مابعد نو آبادیاتی مطالعات کیے۔ اُن کے اوّلین افسانوی مجموعہ خاک کی مہک (۲۰۱۶ء) کا منظر عام پر آنا اُردو زبان و ادب کے قارئین کے لیے ایک خوشگوار انکشاف تھا۔ تنقید نگاری سے تخلیقی ادب کی جانب راغب ہونا ناصر عباس نیر کے نزدیک بے حد اہم ہے اور وہ اِسے اپنی ادبی فعالیت کی حیاتِ نو قرار دیتے ہیں۔ اُن کے چند قریبی احباب کے علم میں ہے کہ اُنھوں نے اپنے ادبی سفر کا آغاز ۱۹۸۰ء کے آخر میں بطور افسانہ نگار ہی کیا تھا۔ اُن کی کچھ افسانوی کہانیاں معروف ادبی رسائل میں طبع بھی ہوئیں مگر پھر اپنے اساتذہ کے مشورے پر وہ سنجیدہ تخلیق یعنی تنقید نگاری کی جانب مائل ہو گئے۔ اُنھوں نے تنقید کے میدان میں ایک نئی دنیا کو دریافت کیا اور وہ نئی دنیا آزادی کی دنیا ہے، سوال کرنے کی آزادی اور معانی مُتعین کرنے کے استفسارات کی آزادی کی دنیا ہے۔ مگر یہ دانشوری کی دنیا ہے جو ہماری کثیر جہتی وجودی زندگی کا محض ایک درجہ یا ایک حِصّہ ہے، جس کے زیر اہتمام اُن کی فکشن سے محبت کی شاندار تجدید ہوئی۔ ایک تخلیق کار کا بیک وقت ممتاز تنقید نگار ثابت ہونا کوئی

ایسی اچھنبے کی بات بھی نہیں کہ تخلیق اور تنقید کا باہم چولی دامن کا ساتھ ہے اور اِس سے قبل بھی ایسی بے شمار مثالیں ہمارے سامنے ہیں کہ کئی مشرقی اور مغربی نقاد معروف تخلیق کار بھی تھے اور اِس سے نہ صرف تنقید کو فائدہ ہوا بلکہ ادب میں بھی وُسعت پیدا ہوئی۔ناصر عباس نیر کے لیے بحیثیت ایک نقاد اُردو افسانے سے محبت کی حیاتِ نو بالکل ایسے ہے جیسے کسی پُرانے چاہنے والے کو گلے لگانا یا کسی بچھڑے ہوئے انسان سے دوبارہ ملاقات کا ہونا۔اسی طرح اُنھوں نے اُردو فکشن میں نئی حیرتوں کی دنیا دریافت کی ہے۔یوں محسوس ہوتا ہے کہ ناصر عباس نیر اُردو تنقید اور اُردو افسانہ دونوں محبتوں کو قائم رکھنے کے آرزو مند ہیں۔اِس بات کا ثبوت اُن کے افسانوی مجموعے فرشتہ نہیں آیا(۲۰۱۷ء) اور راکھ سے لکھی گئی کتاب(۲۰۱۸ء) ہیں۔

بحیثیت ایک مُستند نقاد ناصر عباس نیر کے افسانوں کا مطالعہ کیا جائے تو یہ بے حد دل چسپ معلوم ہوتے ہیں کیوں کہ یہ ایک مُنفرد طرز کو ثابت کرتے ہیں۔ناصر عباس نیر کی کہانیاں صرف قاری کو اپنے ساتھ مصروف نہیں رکھتیں بلکہ اولاً قاری کے دماغ میں حیرت اور اسرار پیدا کرتی ہیں اور پھر وہاں سکونت اختیار کر لیتی ہیں۔اُن کے افسانوں کے مرکزی کرداروں کی کش مکش عمل اور جذبے کی نسبت کم قاری کے دماغ میں حل ہو جاتی ہے۔اُن کے افسانوں میں فردِ واحد کے خود اپنی ذات کے ساتھ شدید دانشوارانہ وجودی خیالات کے تبادلے بھی ملتے ہیں جو ہمیں ایک طرح کی اصلاح کا راستہ دکھاتے ہیں۔تاہم اِن کہانیوں سے کوئی حتمی نتیجہ قائم نہیں کیا جا سکتا اور بیانیہ سُرمئی رنگ میں اپنا وجود رکھتا ہے۔ناصر عباس نیر کی کہانیوں کا اختتام اُردو کے نامور افسانہ نگار سعادت حسن منٹو (۱۹۱۲ء۔۱۹۵۵ء) کی کہانیوں کی مانند اچانک ہو جاتا ہے مگر یہ اختتام منٹو سے مختلف مقاصد کے تحت ہوتا ہے۔

ناصر عباس نیر نے اپنے اوّلین افسانوی مجموعے کا عنوان خاک کی مہک(۲۰۱۶ء) رکھا جو مٹی کی جڑوں سے اخذ کردہ ہے، جو مٹی کے راستے کی جانب اشارہ کرتا ہے ،جس کی مہک نے اِن کہانیوں کی تخلیق کو ممکن بنایا۔اِس مجموعے کی بیشتر کہانیوں کا پس منظر پنجاب کی دیہی معاشرت ہے۔اِن سے قبل احمد ندیم قاسمی (۱۹۱۶ء۔۲۰۰۶ء)،غلام الثقلین نقوی(۱۹۲۲ء۔۲۰۰۲ء)اور علی اکبر ناطق(پ:۱۹۷۳ء)جیسے کچھ افسانہ نگاروں نے بھی پنجاب کی دیہی زندگی کو اپنے افسانوں کا موضوع بنایا ہے۔شاید اِن مصنفین کے دیہی زندگی کے دکھائے جانے والے تاثر کے پس منظر میں اُن کی ترقی پسندیدیت اور کلچرل وجوہات کارفرما تھیں۔جہاں تک ناصر عباس نیر کی افسانہ نگاری اور اُن کے افسانوں کے پس منظر میں سانس لیتی پنجاب کی دیہی معاشرت کا تعلق ہے تو یوں محسوس ہوتا ہے کہ وہ اُردو افسانہ نگاری کے میدان میں بھی اپنی انفرادیت قائم رکھنا چاہتے

تھے اور کسی قسم کی بغاوت کے متمنی تھے ۔اُنھوں نے اپنے افسانوں میں دانشوری،حقیقت نگاری ،گہری نفسیاتی اور وجودی فکر دیہی معاشرت سے متعلق کرداروں پر منطبق کی ہے۔اُنھوں نے اپنے افسانوں میں دیہی زندگی ،معاصر اور روحانی زندگی کے مختلف موضوعات جیسا کہ زندگی،موت،تشدد،غیرت کے نام پر قتل،قتل و غارت، اخلاقیات ، مذہب،طبقاتی نظام اور تعصّبات کو موضوع بنایا ہے۔

ناصر عباس نیر کے اوّلین افسانوی مجموعہ خاک کی مہک کا اوّلین افسانہ'' کہانی کا کوہِ ندا''باقی افسانوں کی نوعیت متعین کرتا دکھائی دیتا ہے۔ اس میں کہانی کے اندر ایک اور کہانی کا انداز اپنا کر مصنف نے کلاس روم میں اُستاد اور تلامذہ کے مابین گفتگو اور سوالات کے ذریعے جیسے کہ کہانی کیا لکھنی ہے؟،کیا کہانی کا حقیقی یا سچا ہونا ضروری ہے یا نہیں؟ اور آخر کار سچائی ہے کیا؟،افسانے کی فضا تخلیق کی ہے۔اِس افسانے میں اُستاد کا کہنا ہے:

> کہانی کا سب سے بڑا طلسم یہ ہے کہ وہ تجسس کو تحریک دیتی ہے ،مگر تشکیک کا راستہ بند کر دیتی ہے۔آپ لوگ تنقید پڑھتے ہیں تو آپ کے ذہن میں تشکیک پیدا ہوتی ہے۔نئے سوال جنم لیتے ہیں،مگر کہانیوں میں آپ ہر لمحہ یہ جاننے کے مشتاق رہتے ہیں کہ آگے کیا ہوا؟......ہماری زندگیاں کہانیوں کی ٹھیک ٹھیک نقل کی کوششوں کے سوا کچھ نہیں ۔نقل کی ان کوششوں میں ہمیں اکثر ٹھوکریں اس لیے لگتی ہیں کہ ہم کہانی سنتے پڑھتے ہوئے ،یہ سوال نہیں اٹھا پاتے کہ جو ہوا،یہی ہو سکتا تھا یا کوئی اور امکان بھی تھا؟ یہ جاننا آسان نہیں کہ کہانی ہمیں اس سوال کی مہلت نہیں دیتی ،یا ہم پر کہانی کا تجسس و ترغیب اس درجہ غالب ہوتا ہے کہ ہم یہ سوال نہیں اٹھا پاتے۔بہرحال یہ کہانی کا طلسم ہے اور بڑا ہی خطرناک۔کسی کی جان بھی سکتی ہے[1]۔

اِس افسانے میں اُستاد نے کلاس روم میں موجود اپنے طلبا کو کہانی کے اسرار اور طلسم کی تفہیم کی غرض سے ایک کہانی سنائی اور یہ سمجھایا کہ کہانی میں جھوٹ سچ کا کوئی چکر نہیں ہوتا۔نہ تو کہانی کا جھوٹ خالص ہوتا ہے اور نہ ہی سچ مکمل سچ ہوتا ہے بلکہ دونوں میں دونوں کی آمیزش ہوتی ہے اور کوئی ایسی لکیر نہیں کھینچی جا سکتی جو یہ تعین کر سکے کہ یہاں جھوٹ کی سرحد ختم ہوتی ہے اور سچ کی سرزمین کا آغاز ہوتا ہے۔یہی دراصل کہانی کا طلسم اور سب سے بڑا اسرار ہے اور یہ اسرار جتنا عظیم ہے، اتنا ہی مقدس بھی محسوس ہوتا ہے اور اتنا ہی ہیبت ناک بھی۔اس حوالے سے افسانہ نگار کے یہ الفاظ دیکھیے:

> ہم سب کہانیوں کی مدد سے روزانہ اپنے اپنے وجود کی سچائیوں سے آگاہ ہوتے ہیں ،ایسی سچائیاں جو ہمیں روزمرہ کی دنیا سے کچھ دیر کے لیے نکال لیتی ہیں۔روزمرہ کی دنیا سے نکل کر ہم اس دنیا میں پہنچ جاتے ہیں جسے آپ چاہیں تو سری دنیا کہیں،چاہیں تو لاشعوری نفسی دنیا کہیں،چاہیں تو ماورائے مادی دنیا کہیں۔ایک بات واضح ہے ،کہانی ہمیں اس دنیا میں لے جاتی ہے،جس سے ہمارا تعارف خوابوں میں ہوتا ہے، یا بعض خلاف

> معمول تجربات میں یا محبت میں۔کہانی ہمیں ہمارے وجود کی سچائی سے آگاہ کرتی ہے ،مگر ایک کام ہمیں کرنا ہوتا ہے ،اور وہ ہے،اپنی سچائی کا بوجھ اٹھانا اور اپنی سچائی کو قابلِ پرستش سمجھنا[۴]۔

بنیادی طور پر اِس افسانے میں وجودیت کے فلسفے کا غلبہ ہے۔کیوں کہ وجودیت کا بنیادی نکتہ یہ ہے کہ زندگی میں سب سے بنیادی اور اہم عنصر فرد کا حقیقی وجود ہے۔وجودیت کا مرکزی تصور یہی ہے کہ انسان وہی کچھ بنتا ہے جو وہ بننا چاہے۔خدا،معاشرے یا حالات کی طرف سے بطور جبر اس پر کوئی تقدیر مسلط نہیں کی گئی۔انسان کے پاس اختیار ہے اور ساتھ ہی ذمہ داری کا وہ احساس جو اختیار کا عطا کردہ ہے۔اگر وہ اپنے لیے کوئی راہِ عمل نہیں چنتا یا بیرونی طاقتوں کے سامنے سر جھکا کر مجہو ل انداز میں جینے پر رضا مند ہو جاتا ہے تو اِس کی زندگی قابلِ حقارت ہے۔سارتر(Jean-Paul Sartre۔۱۹۰۵ء۔۱۹۸۰ء)کے نزدیک انسان ایک طرح کے کیچڑ یا خالی پن میں پھنسا ہوتا ہے۔اُسے اختیار حاصل ہے کہ اُسی کیچڑ میں پڑا رہے اور ایسی نیم بیدار حالت میں،جس میں خود اسے اپنے ہونے کا کوئی احساس نہ ہو،انفعالی،مجہول اور بالکل بجھڑی ہوئی زندگی گزار دے۔لیکن یہ بھی ممکن ہے کہ وہ اِس داخلی،مجہو ل صورت حال سے نکل آئے اور جان جائے کہ وہ کون ہے اور اِس کی کیا حالت ہے۔اِس ادراک کے نتیجے میں وہ ایک طرح کے ما بعد الطبیعیاتی اور اخلاقی کرب سے دوچار ہو جائے گا۔تب اُسے خبر ہوگی کہ وہ جس دبدھے میں پڑا ہوا ہے، وہ کتنا مہمل ہے۔اِس پر یاسیت غالب آنے لگے گی۔تاہم اِس ادراک سے اُس کی ذات میں جو توانائی پیدا ہو گی اِس کے بل بوتے پر وہ خود کو کیچڑ کی گرفت سے آزاد کرا لے گا۔اُسے معلوم ہو گا کہ وہ جو وجود رکھتا ہے اور اپنی مرضی سے کوئی راستہ منتخب کر کے زندگی اور کائنات کو،جو پہلے لغویت سے معمور معلوم ہوتی تھی ،بامعنی بنا سکتا ہے۔وجودیت کے فلسفے کے زیادہ اثرات دوستوئیفسکی (Fyodor Mikhailovich Dostoyevsky۔۱۸۲۱ء۔۱۸۸۱ء) اور بالخصوص کافکا کے فکشن میں ملتے ہیں۔ناصر عباس نیر نے اسی طرح افسانے میں یہ بات بیان کی ہے کہ بسا اوقات انسان کو ایک عام سی شے ،روزمرہ کی عام سی حقیقت ایک بڑا فیصلہ کرنے کی حالت میں پہنچا دیتی ہے اور ہاتھ پر ہاتھ دھرے رکھنے کی اس حالت سے نجات دلا دیتی ہے ،جس میں وہ دہائیوں تک مبتلا رہتا ہو۔کہانی ،اِس کا کوئی کردار ،اِس کا کوئی واقعہ یا اِس کا کوئی ایک جملہ آپ کو اپنی ہستی کے غیر معمولی پن کے روبرو لاتا ہے اور آپ خود کو ایک قدم اُٹھانے اور ایک فیصلہ کرنے پر مجبور پاتے ہیں۔ناصر عباس نیر کا کہنا ہے کہ انسان کا باطن ایک کنویں کی مانند ہے، جب وہ اُس کے اندر جھانک کر دیکھے گا تو اِس سے متعلق فیصلے کا راستہ بھی وہیں دریافت کر لے گا۔یہ فیصلہ بھی انسان نے خود کرنا ہے کہ اِس کنویں کے پُرانے نام کو قبول کرنا ہے یا اُسے کوئی نیا نام دینا ہے اور اِس کے پانی سے کیا کام لینا ہے۔اکثر لوگوں کے ساتھ یہ مسئلہ

ہوتا ہے کہ وہ اپنی تاریکی دوسروں کی دریافت کردہ روشنی سے دور کرنا چاہتے ہیں، حالاں کہ ان کی اپنی روشنی انھی کی تاریکی میں مضمر ہوتی ہے۔لہٰذا اپنی تاریکی کو ایک مقدس حقیقت سمجھ کر اِس کا احترام کرنا سیکھنا چاہیے اور دوسروں سے روشنی کی خیرات نہیں مانگنی چاہیے۔

عام طور پر دیہاتی افراد کو ظالم، پُرتشدد یا مظلوم یا خبطی اور سطحی جذبات کا حامل دکھایا جاتا ہے، ناصر عباس نیر نے اپنے افسانوں ''کفارہ'' میں اس اسطور کو تہ و بالا کیا ہے۔اِس کے علاوہ ''خاک کی مہک''،''جھوٹ کا فیسٹیول'' اور ''ولدیت کا خانہ'' میں بھی اُنھیں مختلف بڑے مسائل جیسے اخلاقی، سیاسی، نفسیاتی اور وجودی سوالات کا سامنا کرتے ہوئے دکھایا گیا ہے۔ ایسی ہی چیز ''حکایاتِ جدید اور مابعد جدید'' میں ملاحظہ کی جاسکتی ہے جو کچھ معنوں میں یا دوسرے معنوں میں پنجاب سے متعلق ہیں۔

ناصر عباس نیر کے افسانہ ''کفارہ'' میں کہانی کا پس منظر دیہاتی ہے اور گاؤں کے رہائشی خداداد کے حوالے سے بنیادی انسانی وجودی سوالات کو افسانے کی بنیاد بنایا گیا ہے۔دیہی طرزِ حیات اور معاشرت سے متعلقہ کہانیوں میں خصوصاً ''کفارہ'' میں مصنف نے اپنے زورِ بیان، گہرے مشاہدات، منظر نگاری، جزئیات نگاری اور طاقتور اسلوب کی مدد سے چند بنیادی انسانی وجودی سوالات اٹھائے ہیں جن کی بنا پر وہ عصرِ حاضر کے دیگر افسانہ نگاروں سے ممتاز مقام کے حامل قرار پاتے ہیں۔وہ انسانی احساسات اور جذبات کو باریکی سے دیکھتے، محسوس کرتے اور پھر اپنی کہانیوں کا حصہ بناتے ہیں۔اللہ نے بھی تو قرآن مجید میں ارشاد فرمایا کہ زمین میں چلو پھرو، اس میں تمھارے لیے نشانیاں ہیں۔اس زمین، آسمان اور کل کائنات میں عقل والوں کے لیے نشانیاں موجود ہیں۔ اِس کے علاوہ بھی تو بہت سی اشیا ہیں جن پر غور کیا جانا چاہیے۔یہ دنیا، یہ زمین اور یہ کائنات، اِس کا علم ایک طرف، انسان اپنے وجود کی حقیقتوں اور سچائیوں سے بھی واقف نہیں کہ وہ دراصل کون ہے، کیا چاہتا ہے اور جو کچھ کر رہا ہے کیوں کر رہا ہے، پھر یہ کہ اس کی زندگی کا کیا مصرف ہے۔کیا انسان مجبورِ محض ہے کہ اُسے خدا نے اس وسیع کائنات میں پھینک دیا ہے اور وہ کچھ کرنے اور اپنی قسمت بنانے پر قادر نہیں ہے یا وہ خود کو با اختیار سمجھتا ہے۔گناہ کیا ہے؟ اور ثواب کیا ہے؟ کیا ہر بات کی ذمہ داری خدا پر عائد کر دینا درست ہے یا انسان نے اپنے گناہوں کی گندگی خود سے دور کرنے کا آسان طریقہ اختیار کر رکھا ہے؟ اِس افسانے میں شعور کی رو یا چشمۂ شعور کا استعمال کیا گیا ہے۔اسے داخلی خود کلامی کا مترادف بھی قرار دیا جاتا ہے۔ولیم جیمز (William James ۱۸۴۲ء۔۱۹۱۰ء) نے اِس اصطلاح کو بیدار ذہن میں خیالات اور آگہی کے بہاؤ کے تسلسل کو ظاہر کرنے کے لیے استعمال کیا تھا لیکن ادبی ناقدین نے اسے اُس افسانوی ادب کی وضاحت کے

لیے استعمال کیا جس میں افسانوی کرداروں کے ذہنی عمل کا بہاؤ، خیالات ، یادوں، احساسات اور ذہن میں اُبھرنے والے تلازمات کے تال میل کے بیان سے گرفت میں لیا جاتا ہے یعنی خارجی عمل سے زیادہ اہمیت ذہنی عمل کی ہوتی ہے۔ جیمز جوائس(James Joyce۔۱۹۸۲ء۔۱۹۴۱ء)،ورجینیا وولف(Virginia Woolf۔۱۸۸۲ء۔۱۹۴۱ء) اور ولیم فاکنر (William Faulkner۔ ۱۸۹۷ء۔۱۹۶۲ء) نے شعور کی رو (stream of consciousness) کو کمال مہارت سے برتا اور اُن کے زیرِ اثر یہ تکنیک طلسمی واقعیت کے نمائندوں تک میں ظاہر ہوئی۔

مصنف نے اِس افسانے میں افسانے کے مرکزی کردار خداداد کے ذہنی عمل،خیالات ،احساسات اور داخلی خودکلامی کے ذریعے شعور کی رو کی تکنیک کا خوبی سے استعمال کیا ہے۔ایک روشن خواب سے بیدار ہونے کے بعد کیا کرنا چاہیے، یہ خداداد کو معلوم نہ تھا مگر یہ بات اُسے سمجھ میں آنے لگی تھی کہ خواب کے مطلب پر سوال،خواب کی مملکت میں مداخلت ہوتی ہے۔اُسے یہ بھی معلوم نہ تھا کہ خواب کی مملکت کہاں ہے مگر یہ ضرور محسوس ہوا کہ خواب کی مملکت بیداری کی دنیا سے کہیں پرے ہے۔وہ خواب کی مملکت کے اس اصول سے بھی قطعی نابلد تھا کہ جب کوئی خواب بیداری کی حالت میں انسان کے اردادے کے بغیر خود کو دہرانے لگے تو وہ بیداری کی دنیا کی حدود کو وسیع کر رہا ہوتا ہے،ایسا خواب بیداری کی سکڑی سمٹی دنیا میں اُن چیزوں کو شامل کر رہا ہوتا ہے جن کے بارے میں انسان بھول چکا ہوتا ہے کہ وہ اُس کے لیے کس قدر اہم ہیں۔

ڈھلتی عمر کے خداداد پر ایک نوجوان لڑکی کے قتل کا الزام لگنے پر اُسے حوالات میں بند کر دیا گیا تو اُس کی ذہنی الجھن،خیالات ،خودکلامی اور مختلف وجودی استفسارات کو بہت مہارت کے ساتھ مصنف نے بیان کیا ہے ۔جیسے ایک شبیہ خداداد کے ذہن میں تیزی سے وارد ہوئی تو اُس نے حوالات کی سلاخوں کو زور سے پکڑ لیا اور اُسے سوچنے کا موقع نہ ملا کہ وہ اس پر روئے، ہنسے ،افسوس کرے یا خوشی محسوس کرے ،لیکن ساتھ ہی اُس نے محسوس کیا کہ بے اختیاری کی حالت کو زیادہ دیر تک سہارا نہیں جا سکتا کیوں کہ ایک نا معلوم قوت انسان کو اِس حالت سے نکلنے پر مجبور کرتی ہے۔پھر اِس کے علاوہ عالمِ خواب میں خود کو مقتول لڑکی کے ساتھ لذت اور سیرابی کے حصول کے بعد بیداری میں خداداد کا داخلی مکالمہ اور مختلف خیالات کے بہاؤ کا بیان ملاحظہ کیجیے:

> کہیں ایسا تو نہیں کہ قتل میں نے ہی کیا ہو ،اور بھول گیا ہوں۔کوئی قتل کر کے بھول بھی سکتا ہے؟انسانی قتل.....جس سے بڑھ کر دنیا میں کچھ بھیانک نہیں.....اتنی بڑی دنیا کو ہمیشہ کے لیے ختم کرنے سے زیادہ بھیانک کیا ہوسکتا ہے، جسے زندہ آدمی پیدا کرتا ہے،اور ہر وقت محسوس کرتا ہے..... آدمی کو بھلانا ممکن ہے ،مگر آدمی کے قتل سے جو بھیانک پن پیدا ہوتا ہے ،اسے کون بھلا سکتا ہے؟شاید شیطان..... کیا میں شیطان

ہوں؟ شاید عادی مجرم [۳]......

خداداد نے اپنے اندر واضح طور پر برپا ایک جنگ کو محسوس کیا،جس کا اُس نے پہلے تصور تک نہ کیا تھا۔اِس جنگ کو رُوح اور جسم کی جنگ کا نام دیتے ہوئے اُسے ڈر محسوس ہوا۔اتنی بڑی جنگ کا وہ متحمل نہیں ہو سکتا تھا، سو اُس نے خود کو سمجھانے کے انداز میں کہا کہ وہ اِس سب کو بھلانے کی کوشش کرے گا۔گویا اُس نے اِس جنگ میں ہتھیار ڈالنے کا ارادہ کیا۔اِس کے باوجود وہ اپنے اِس ڈر کو چھپا نہ پایا کہ خدا معلوم اِس جنگ کا کیا نتیجہ نکلے گا؟

خداداد کا بے قصور ہونا بہت جلد ثابت ہو گیا تو اُسے معلوم ہوا کہ اُس کے شراکت دار شاہد نے اُسے اس مقدمے میں پھنسایا تھا تو اُس کے لیے ایک نئی ذہنی اذیت کھڑی ہو گئی کہ آخر اُس کا دھیان شاہد کی جانب کیوں نہیں جا سکا۔وہ خود کو اِس قدر کوڑھ مغز سمجھنے لگا کہ اِس کا علم کس قدر ناقص ہے اور وہ دنیا محض خیالوں اور بحثوں میں ظاہر ہوتی ہے،اِس کے بارے میں وہ کس قدر غرور کے ساتھ بحث مباحثہ کرتا ہے۔پھر آخر وہ یہ رائے قائم کرتا ہے :

> میں دل و جان سے یہ بھی تسلیم کرتا ہوں کہ آدمی کی عقل ،آدمی کو دھوکا دے سکتی ہے۔میں حلفاً کہتا ہوں کہ آدمی کا جسم آدمی ہی کی قدرت سے باہر ہوسکتا ہے۔یا خدا ،میں یہ کس سے پوچھوں کی آدمی کے جہل کا ......بے خبری کا بے بسی کا ...... تکبر کا ...... کوئی کفارہ ہوتا ہے؟روح کی رہائی کے محضر پر کون دستخط کرتا ہے؟ [۴]

افسانے کا اختتام بہت چونکا دینے والا اور اچانک ہے ۔خداداد رہائی کے اگلے روز اللہ بخشے سے ملا اور اُس سے ایک مسئلہ دریافت کیا کہ کیا کسی کی موت کے بعد اُس سے نکاح کیا جا سکتا ہے؟

ناصر عباس نیر فکشن کے کئی معروف تخلیق کاروں کے مداح ہیں میر امن (۱۷۴۸ء-۱۸۰۶ء)،سعادت حسن منٹو،انتظار حسین (۱۹۲۵ء- ۲۰۱۶ء) سے نیر مسعود(۱۹۳۶ء-۲۰۱۷ء) اور اسد محمد خان(پ:۱۹۳۲ء)۔ان کے علاوہ دوستو فیسکی،جیمز جوائس، بورخیس(Jorge Luis Borges_۱۸۹۹ء-۱۹۸۶ء)،گبریل گارشیا مارکیز(Gabriel García Márquez_۱۹۲۷ء-۲۰۱۴ء)،میلان کنڈیرا (Milan Kundera_۱۹۲۹ء- ۱۹۸۰ء)اور سارا موگو(José Saramago_۱۹۲۲ء- ۱۹۱۰ء)۔اس کے علاوہ الف لیلہ (آٹھویں صدی) اور پنج تنتر (ہندی لوک کہانیاں)۔وہ پنجاب،سندھ ،بلوچستان اور افریقا کی کہانیوں کا بھی مطالعہ کرتے ہیں مگر شعوری طور پر اِن میں سے کسی مصنف کے نقشِ قدم پر چلنے کی کوشش نہیں کرتے۔اگر اُن کے افسانوں کا بغور مطالعہ کیا جائے تو یوں محسوس ہوتا ہے جیسے وہ کسی بھی معروف تخلیق نگار کو اپنا آئیڈیل(ideal)نہیں بناتے بلکہ قدیم کہانیوں کے نمونے کو سمجھ کر ایک نئے راستے کے متلاشی دکھائی دیتے ہیں جس سے وہ بطور افسانہ نگار ایک نئی دنیا،ایک نیا جہان دریافت کرسکیں کہ اگر ایک افسانہ نگار اپنی

ذاتی دنیا کی تخلیق پر قدرت نہیں رکھتا تو کوئی بھی اُسے لکھنے سے باز رہنے کی تلقین کا جواز رکھتا ہے۔ ناصر عباس نیر بطور افسانہ نگار اِس بات پر کامل یقین رکھتے ہیں کہ افسانہ نگار افسانے تخلیق کرتے وقت خدا کے منصب کی نقل کرتا ہے ۔وہ جیسے چاہتا ہے، اپنی کہانیوں کے کرداروں سے عمل کرواتا ہے اور حقیقت کا ادراک اور اس کی تشریح کراتا ہے۔حقیقت کے ادراک اور اُس کی تشریح کے دو بنیادی اصول ہیں، ایک تو عقلی اصول اور دوم بیانیہ۔عقلی دلائل اپنے آپ میں حقائق کو بیان کرنے کے لیے محدود ہوتے ہیں مگر بیانیہ دلائل کو پہلے سے قائم شدہ حقائق کے تصورات سے مغلوب ہونے کے امکان کے بغیر کاملیت کے ساتھ تصور کیا جا سکتا ہے۔جب افسانہ نگار کسی واقعے کو بیان کرتا ہے تو ایک حیرت انگیز امکانات کی دنیا میں داخل ہو جاتا ہے ۔بیان کردہ واقعہ انسانی امکانات کی وسعت نظری کا سامان کرتا ہے پھر ایک جادوئی طاقت اُس سے اپنے کرداروں کی قسمت تخلیق یا محدود کراتی ہے۔مگر اس جادوئی طاقت کو سنبھالنا آسان نہیں ہے۔ یہ ایک سنجیدہ اخلاقی ردِعمل ہے ۔ایک مصنف دیوتاؤں کے عمل کی نقل کرتا ہے۔

ناصر عباس نیر نے افسانہ نگاری کے ضمن میں ایک اور بغاوت بھی کی اور وہ یہ کہ عام طور پر پنجاب سے تعلق رکھنے والے ادیب اپنی مادری زبان پنجابی کو اُردو کے لیے ترک کر دیتے ہیں ۔پنجابی کی تبدیلی اُردو میں زبان اور نظریہ جمالیاتی حُسن کے گہرے احساس کے ساتھ قابلِ جواز تسلیم کی جاتی ہے۔یہ اُردو ادب کو تعظیم و تکریم دینے کے حوالے سے یوپی کی تہذیب سے بغاوت کا نتیجہ ہے۔ناصر عباس نیر کے افسانوں کے صرف موضوعات ہی پنجاب کے دیہات کے پس منظر پر مشتمل نہیں بلکہ لفظیات کا استعمال بھی پنجاب کے ماحول کے عین مطابق ہے۔جیسے افسانہ ''کفارہ'' میں سوانی ،رکھ پھُل اور بھائیوالی وغیرہ۔

اِس مجموعے میں شامل تیسرے افسانے'' ولدیت کا خانہ'' میں ناصر عباس نیر نے افسانے کے مرکزی کردار کی ذہنی کش مکش ،خیالات اور خود کلامی کے ذریعے ایک طرف تو انسان کی حقیقت بیان کی ہے کہ وہ خدا کے قانون یعنی قدرت کے سامنے کس قدر تنہا اور بے بس ہے ۔ وہ بھری کائنات میں نیستی یعنی نتھنگ نس(nothingness) کا شکار ہے ۔دوسری جانب اُنھوں نے صدیوں پرانے فرسودہ نظریات سے بغاوت کا اظہار کیا ہے۔

افسانے کا مرکزی کردار ماسٹر اسمٰعیل اپنے پہلوٹھی کے بیٹے اکرو کے حوالے سے اس شک میں مبتلا ہے کہ وہ اِس کی اولاد نہیں کیوں کہ اکرو کی شکل و شباہت اُس کے پورے خاندان میں کسی سے بھی نہیں ملتی۔اِس کے ذہن میں یہ خیال پیدا ہوتا ہے کہ سارے فساد کی جڑ عورت ہے کیوں کہ وہ جانتی ہے کہ اُس کے بطن میں کس کا تخم ہے جب کہ آدمی تو اِس سے لاعلم ہوتا

ہے۔ماسٹر اسمٰعیل کے ذہن میں ایسے سوالات پہلی بار پیدا ہوئے جن کے جواب اُس کے پاس نہیں تھے۔

اُس نے خود کو ایک غار میں محسوس کیا جہاں وقفے وقفے سے چمک پیدا ہوتی تھی اور اِس چمک میں کچھ سوالات غراتے ہوئے محسوس ہو رہے تھے ،جیسے کہ باپ ہونے کا مطلب کیا ہے؟ باپ کی حقیقت کیا ہے؟عورت پوری ماں ہوتی ہے مگر اِس کے دھیان کی طاقت سے آدمی آدھا باپ ہوسکتا ہے ؟ کیا میں آدھا باپ بھی ہوں کہ نہیں؟ بچے کو باپ دینے کا سارا اختیار عورت کے پاس کیوں ہے؟ قدرت آدمی کو اندھیرے میں کیوں رکھتی ہے؟ پھر وہ خوف زدہ ہو گیا کہ کسی بھی انسان پر کسی بھی طرح کی ذمہ داری ڈال دینا کس قدر آسان ہوتا ہے مگر قدرت پر ذمہ داری ڈالنے کا تصور بھی گستاخی اور گناہ ہے۔

کہانی کا وہ موڑ خاص دل چسپی کا حامل ہے جب ماسٹر اسمٰعیل گاؤں میں بوہڑ کے درخت تلے بیٹھے اُس سائیں کے پاس اِس سوال کا جواب جاننے کے لیے جاتا ہے جس کے بارے میں مشہور ہے کہ وہ زبان سے مکمل جملہ نہیں نکالتا بلکہ چند نامکمل الفاظ اور ان چند نامکمل الفاظ کے درمیانی خالی جگہیں بھی پُر کرنا سائیں کے اختیار میں ہے۔سائیں کا خاص مرید جو شاہ صاحب کے نام سے معروف ہے،اِن الفاظ کی وضاحت کرتا ہے لہٰذا ماسٹر اسمٰعیل نے شاہ صاحب سے اپنا مسئلہ بیان کیا۔ سائیں نے کہا ساوا پتر گیلی اگ ، اِس کا مطلب شاہ صاحب سے دریافت کرنے پر اُس نے بتایا کہ شہا مند زمیندار نے اِس گاؤں کے لوگوں سے اپنی دشمنی کا بدلہ لینے کی خاطر ہم سے ایک ماہ کا معاہدہ کیا تھا اور تم سے اُس نے خاص بدلہ لیا ہے کہ راز کی بات سارے گاؤں میں پھیل چکی ہے۔سائیں اصل میں کچھ نہیں کہتے ، اپنی موج میں وہ جو بھی کہیں،تم سب لوگ اُس سے اپنے مطلب کی بات نکال لیتے ہو۔ماسٹر اسمٰعیل کے دوبارہ سائیں کے الفاظ کا مطلب پوچھنے پر مرید خاص شاہ صاحب نے کہا:

> اس کا کوئی مطلب نہیں ،مگر تم پھر بھی اصرار کرو گے کہ اس کا مطلب کوئی تمھیں بتائے۔اس آدمی کی بات تم جلدی مان لیتے ہو ،جو ذرا سا پراسرار ہو،مطلب یہ کہ تمھاری سمجھ سے ذرا اوپر ہو۔تم اپنے برابر والے اور چھوٹے کی بات سنتے ہو نہ مانتے ہو۔تم سب کو ایک سائیں اور ایک شاہ صاحب ہر وقت چاہیے۔مجھے یقین ہے ،میں ان دولفظوں کا جو مطلب بھی بتاؤں گا تم مان جاؤ گے [۵]۔

یہ محض ایک گاؤں کے باسیوں کی ہی نفسیات نہیں بلکہ ہمارے ملک کی عوام کی بھی نفسیات کی نشان دہی کرتی ہے۔ہم کبھی بھی اپنے برابر والے یا کسی چھوٹے کی بات نہ سن سکتے ہیں، نہ تسلیم کر سکتے ہیں ۔ہم محض خواب دیکھ سکتے ہیں، خوابوں کو تعبیر کا روپ دینے کے لیے کوشش اور محنت ہمارے بس کا روگ نہیں ۔اسی لیے ہم ہر وقت کسی خضر ،کسی طاقتور کی آمد کا انتظار کرتے رہتے ہیں اور جو ذرا سا بھی با اختیار یا ذرا سا بھی پراسرار شخص نظر آجائے، اُسی کو اپنے دکھ درد کا چارہ گر سمجھ لیتے

ہیں۔کبھی کسی عسکری سالار کو دیوتا بنا کر اپنا مسیحا کہہ کر پوجتے ہیں تو کبھی کسی چیف جسٹس سے تمام تر اُمیدیں وابستہ کر لیتے ہیں۔

ماسٹر اسمٰعیل نے اپنے بیٹے اکرو کو قتل کرنے کا ارادہ ظاہر کیا تھا مگر ایک روز اکرو کی خودکشی کی کوشش کے بعد وہ ہسپتال کی کنٹین کے درخت کی گھنی چھاؤں میں بیٹھا تھا تو چائے پیتے ہوئے سوچے چلا جا رہا تھا:

> نہیں، اس کے لیے سوچنے کا لفظ مناسب نہیں ۔سوچنے میں کوشش کا عمل دخل ہے، جب کہ بغیر کسی کوشش کے، اس کے ذہن میں باتیں چلی آ رہی تھیں۔اس کا دل اس تقدس سے بھر گیا تھا،جو کچھ بڑی سچائیوں کے ظاہر ہونے سے از خود پیدا ہوتا ہے،اور یہ بڑی سچائیاں ظاہر ہونے کے لیے صرف بڑے لوگوں کا انتخاب نہیں کرتیں، بلکہ یہ کسی شخص کی اوقات کو سرے سے دیکھتی ہی نہیں،صرف کچھ مخصوص حالات کا انتظار کرتی ہیں[۶]۔

ماسٹر اسمٰعیل کو ایک طرف تو تقدیر کے اٹل ہونے کا احساس ہوا کہ اکرو کا باپ ہونا اِس کی تقدیر ہے، اگر میں نے اُسے قتل کر بھی دیا تو بھی اُس کی ولدیت کے خانے میں میرا نام آنا اٹل ہے۔پھر یہ کہ جس نے پیدا نہیں کیا، کیا اُسے کسی کو مارنے کا حق ہے؟ دوسرا درخت کی گھنی چھاؤں سے اُسے خیال آیا کہ درخت اور انسان میں کوئی فرق نہیں۔مٹی اور عورت دونوں ایک ہی کام کرتے ہیں اور اِس کا دل دنیا کی تمام عورتوں کے لیے احترام سے لبریز ہو گیا۔جنم لینا ہر وجود کا حق ہے جو اُسے اس قوت نے دیا ہے جس کا خیال کرتے ہی انسان کا دل بے بسی اور انکسار سے بھر جاتا ہے۔ بقول غالب(۱۷۹۶ء۔ ۱۸۶۹ء):

> نہ تھا کچھ تو خدا تھا، کچھ نہ ہوتا تو خدا ہوتا
> ڈبویا مجھ کو ہونے نے، نہ ہوتا میں تو کیا ہوتا[۷]

جس طرح درخت کہیں نہ کہیں اُگتے ہیں، اسی طرح انسان کو بھی کسی نہ کسی کوکھ سے جنم لینا ہوتا ہے۔ ہم سب بھی درختوں کی مانند ہیں اور درختوں کو کسی شناخت ،کسی پہچان کی ضرورت نہیں ہوتی۔ناصر عباس نیر نے ماسٹر اسمٰعیل کے کردار کے ذہنی عمل کے بہاؤ،خیالات، یادوں ،احساسات اور ذہن میں اُبھرنے والے درخت کے تلازمے کے ذریعے شعور کی رو کی تکنیک استعمال کی ہے ۔بچپن میں گھر کے صحن میں جس درخت کے نیچے وہ کھیلا کرتا تھا، اُسے کٹا ہوا دیکھنا اُس کے لیے دنیا کا سب سے وحشت ناک منظر تھا اور اب اس منظر کو دوبارہ دیکھنے کی اُس میں تاب نہیں تھی۔لہٰذا اُس نے خاموشی اور تنہائی کو اپنی تقدیر سمجھ کر قبول کر لیا اگرچہ وہ سنگین تھیں مگر اُس کی روح کے کسی آخری منطقے میں اس بات کا یقین بھی ٹمٹما رہا تھا کہ یہی خاموشی اور تنہائی بدترین جہالت کی اذیت سے نجات بھی دلانے والی ہیں۔

افسانوی مجموعے خاک کی مہک کے چوتھے افسانے بعنوان''خاک کی مہک'' میں افسانہ نگار نے ایک گاؤں

کے امام مسجد کی امامت سے لے کر افسانہ نگار بننے تک کے ذہنی سفر کو اُس کے اپنے ذہنی عمل، خیالات، یادوں اور تجربات کی روشنی میں کہانی کی شکل میں ڈھالا ہے۔افسانہ نگار بننے سے قبل کی حالت اور افسانہ نگار بننے کے بعد کی صورت حال کے بارے میں کہا گیا کہ ان دونوں صورتوں کا وہ شخص اندازہ کر سکتا ہے جس نے دو جنم لیے ہوں یا جسے دو زندگیاں گزارنے کا تجربہ ہوا ہو۔یہ بالکل ایسا ہی ہے جیسے انسان ایک طویل عرصہ تک بصارت سے محروم رہا ہو اور پھر اچانک اُسے بینائی مل گئی ہو۔نیز یہ کہ دوسری زندگی میں پہلی زندگی کی یاد برقرار رہنی چاہیے،تبھی انسان دو زندگیاں جی سکتا ہے۔یوں آدمی کو دیکھنے کے لیے چار آنکھیں مل جاتی ہیں اور اچھا افسانہ تخلیق کرنے کے لیے تو دس آنکھیں بھی کم ہیں۔

امام مسجد کا امامت سے دست بردار ہو کر افسانہ نگار بن جانا کوئی اچانک رونما ہونے والا واقعہ نہیں تھا کہ یہاں کچھ بھی اچانک نہیں ہوتا البتہ ہمیں خبر اچانک ہوتی ہے۔مساجد کے علمائے کرام اپنی تقاریر میں لوگوں کو سمجھانے کے لیے چھوٹی چھوٹی مثالوں سے بڑی بڑی باتوں کو قابلِ فہم بنانے کے عادی ہوتے ہیں۔بسا اوقات وہ خود سے بھی حکایات گھڑنے یا پرانی حکایتوں میں پیوند لگانے لگتے ہیں۔امام مسجد کی تبدیلی کی ایک وجہ یہ عادت بھی تھی مگر وہ اس بات پر حیران ہے کہ باقیوں کو اس عادت نے تبدیل کیوں نہ کیا۔

امام مسجد کو امامت ترک کرتے ہی اپنے والد اور دیگر لوگوں کی شدید مخالفت کا سامنا کرنا پڑا۔اس ضمن میں اُسے یہ احساس ہوا کہ دنیا کا سب سے مشکل کام اپنا دفاع کرنا ہے۔اور اپنا دفاع کرنا ایسا ہی ہے کہ آدمی یہ قبول کرتا ہے کہ اُس نے غلط کام کیا ہے۔اور جوں ہی انسان دفاع کے لیے زبان کھولتا ہے ،وہ گویا دوسروں کو یہ اختیار دیتا ہے کہ وہ اس کے بارے میں کچھ قانونی اور اخلاقی فیصلے کر سکتے ہیں۔ افسانہ نگار نے افسانے میں مرکزی کردار کے لیے صیغہ واحد متکلم استعمال کیا ہے۔اس افسانہ میں امام مسجد کا امامت سے الگ ہو کر اچانک افسانہ نگار بن جانا شاید خود افسانہ نگار کے اپنے تخلیقی سفر کی کہانی ہو۔اس بات کا غالب امکان ہے کہ اچانک لکھے ہوئے لفظ کی اہمیت کا اندازہ اور اپنے افسانہ نگار ہونے اور اِس کی طاقت کا احساس ہونا اور اس تخلیقی سفر کی کہانی کی تفصیلات اور جزئیات نگاری کا بیان خود ناصر عباس نیر کا ذاتی تجربہ ہو۔ابتدا میں افسانے کے مرکزی کردار نے سوچا کہ اس بات سے کیا فرق پڑتا ہے کہ وہ خطیب رہے یا کچھ اور،لیکن جلد ہی محسوس کیا کہ اِن دونوں باتوں سے ایک ہی بات ظاہر ہے ،اور وہ کچھ سنگین سچائیوں کے حوالے سے نری جہالت ہے۔اُس نے یہ سمجھا تھا کہ اُس نے دنیا نہیں چھوڑی اور نہ ہی رشتوں کو چھوڑا بلکہ ایک کام چھوڑ کر دوسرا کام اختیار کر لیا ہے۔مگر اُسے معلوم نہ تھا کہ اُس نے کوئی عظیم معاہدہ کر رکھا تھا، جسے توڑ دیا ہے۔اِس کا اندازہ اُسے لوگوں کی درانتیوں سے ہوا جو وہ گندم کی کٹائی کے لیے نکال

لیتے ہیں۔

امامت سے دست برداری کا ایک سبب اور یہ بھی تھا کہ اس کے گاؤں میں ندیم نامی ایک شخص نے پینتالیس برس قبل اپنے والد کے فروخت کردہ گھر کو دوبارہ مہنگے داموں خریدا اور اس گھر کو دنیا کا سب سے مقدس ٹکڑا قرار دیا، کیوں کہ وہ پچھلے بیس برس سے ہزاروں مرتبہ صرف اس گھر،اس کے صحن اور اس گلی کو خوابوں میں دیکھتا آیا تھا۔اُس نے گھر کے صحن میں ایک قبر کھودی اور کبھی کبھی اُس کے اندر بیٹھ جاتا تھا۔استفسار پر اِس نے بتایا کہ اسی جگہ میری آنول گڑی ہے اور میں یہیں دفن ہونا چاہتا ہوں۔اِس بات کے مسلسل ذہن میں گونجتے رہنے کے بعد اُسے سمجھ آیا کہ اُس کی زندگی میں کسی بہت اہم چیز کی کمی ہے کہ وہ اب تک دنیا کو جائز نا جائز ،غلط صحیح،حلال حرام کے ذریعے سمجھتا آیا تھا۔بلکہ دنیا پر فیصلے دیتا آیا تھا ،سمجھا بالکل نہیں تھا۔اور ہر فیصلہ اُسے چیزوں سے دور اور ایک نامحسوس تکبر کے ساتھ بلند بھی کر دیتا تھا۔امام مسجد نے امامت ترک کر کے افسانہ نگار بننے کے بعد اپنے ذہن کی آزادی کو بھی دریافت کیا۔ذہن کے کسی بھی طرف جانے کی آزادی کو وہ جنت سے تعبیر کرتا ہے ،جہاں وہ بلا خوف کہیں بھی جا سکتا ہے اور کچھ نہ کچھ نیا دریافت کر کے لاتا ہے۔اُس کی زندگی کا سب سے بڑا انکشاف یہ تھا کہ آدمی کے پاس چوں کہ عقل ہے لہٰذا وہ استاد اور کتاب کے بغیر بھی حقیقت تک پہنچ سکتا ہے۔

اُس کے مدرسے کے استاد نے جب اُس کے امامت ترک کر کے کہانیاں لکھنے پر اُسے ملامت کی تو اُس کا ردعمل ملاحظہ کیجیے:

> دیکھ لینا تمھارا انجام اچھا نہیں ہو گا۔تمھارے سینے میں وہ سب کتابیں ہماری امانت ہیں ۔ میں قرآن کی رحل پر تمھیں الف لیلہ نہیں رکھنے دوں گا۔کون رحل پر الف لیلہ رکھ رہا ہے ۔ زمین پر،میز پر یا گود میں تو الف لیلہ رکھی جا سکتی ہے۔آپ اس دنیا کو اپنے مدرسے کی لائبریری میں بدلنے پر کیوں تلے ہیں؟[۸]

امامت کے بعد افسانہ نگار بنتے ہی افسانے کا مرکزی کردار سچ بولنے لگا۔مدرسے سے فارغ التحصیل ہونے کے بعد اُس نے بی اے اور اس کے ساتھ ہی بی ایڈ بھی کر لیا تو اُس کے والد کو یہ خدشہ ستانے لگا کہ اُسے حافظ قرآن تو بنایا ہی پورے خاندان کی بخشش کے لیے گیا تھا اب اگر وہ حافظ قرآن نہ رہا تو روز محشر خاندان کی بخشش کا کیا سبب ہو گا۔وہ مدرسے کے ساتھیوں کو کہا کرتا تھا کہ اگر بخشش دوسروں کی نیکیوں سے ہی ہوتی ہے تو پھر سب پیسے والوں کو ایک ایک یتیم کو اپنا بیٹا بنا کر مدرسے بھیج دینا چاہیے،ان کے لیے دونوں جہانوں میں جنت ہے۔مدرسے کے استاد جی کو جب اُس کے ان خیالات کا علم ہوا تو اُسے گالیاں اور جوتے کھانے پڑے۔اب اُس کا اردو استاد بننے کا بن گیا مگر اس سے قبل وہ کچھ عرصہ صرف افسانے

لکھنا چاہتا تھا:

لوگ یہ بھی کہتے ہیں کہ مجھے ضرور ندامت ہوتی ہوگی۔خدا کو حاضر ناظر جان کر کہتا ہوں، مجھے ایک لمحے کے لیے ندامت نہیں ہوئی۔بھلا جو شخص خود کو دریافت کر لے، وہ نادم ہوتا ہے یا خوش۔میں نے امامت اور خطابت کے ذریعے یہ دریافت کیا کہ میں ایک افسانہ نگار ہوں۔لیکن یہ سب رفتہ رفتہ ہوا ہے[9]۔

مدرسے میں پڑھنے کے دوران مدرسے کی لائبریری میں نسیم حجازی (۱۹۱۴ء۔ مارچ ۱۹۹۶ء) کے ناولوں کا مطالعہ کرتے ہوئے اصل میں فرق محسوس کیا، دوسری کتب کا مطالعہ کرتے ہوئے اُس نے کبھی خود کو لفظوں سے وجود پانے والی دنیا میں غرق ہوتے ہوئے محسوس نہیں کیا تھا، اور اِس غرق کر دینے والی لذت کو کبھی محسوس نہیں کیا تھا۔اب وہ سمجھ گیا کہ ہماری یادداشت میں صرف وہ باتیں محفوظ رہتی ہیں جنھوں نے لذت دی، یہاں تک کہ دکھ اور وہ احساس جرم بھی جو اس لذت کے ساتھ کہیں چپک گیا ہو، باقی سب کچھ فراموش ہو جاتا ہے۔اِس کے علاوہ افسانہ نگاری اختیار کرنے کے پیچھے ایک اور وجہ بھی تھی۔امامت کے دوران اُس نے لوگوں کو چھوٹی چھوٹی باتیں اپنی جانب سے گھڑ گھڑ کر سنائیں یا پرانی کہانیوں میں ردو بدل کیا تو اپنے اندر ایک نئی چیز دریافت کی، جو اختیار تھا کہ چاہے وہ کوئی نیا قصہ گھڑ لے، کسی کہانی میں ردو بدل کر لے یا واقعہ تبدیل کر لے مگر اِس کے باوجود اُس کی باتوں کو سچ سمجھا جائے۔امامت ترک کرنے کے پیچھے ایک بات امامت کے دوران توجہ کا ارتکاز قائم نہ رکھ سکنے کے باعث قرآنی آیت کا بھول جانا بھی تھا۔اِس سے اُسے یہ احساس ہوا کہ وہ اب امامت کے لائق نہیں رہا۔اُس نے سچ کو کچھ ایسے ہی محسوس کیا جیسے کوئی انگارے کو اپنی ہتھیلی پر محسوس کرتا ہے۔پہلے اُسے نہ مٹی سے محبت کا مطلب معلوم تھا اور نہ مٹی کی محبت کا کوئی تجربہ تھا مگر اُس کے خمیر میں اپنی مٹی اور اپنے گاؤں کی محبت موجود تھی، جسے اُس نے بعد ازاں بڑی شدت کے ساتھ محسوس کیا۔وہ اپنی افسانہ نگاری اختیار کرنے کا سبب ہی اپنے گاؤں سے محبت کو قرار دیتا ہے۔

میں نے گاؤں کی مسجد کی امامت چھوڑی ہے، گاؤں چھوڑنے کا فیصلہ میرا نہیں۔گاؤں کی خاطر ہی تو میں افسانہ نگار بنا ہوں۔مسجد کو ایک سے بڑھ کر ایک خطیب اور امام ملتے رہیں گے۔افسانہ نگار تو کسی کسی گاؤں کو نصیب ہوتا ہے۔مجھے جب پتا چلا کہ میں اصل میں افسانہ نگار ہوں تو پہلا خیال ہی مجھے گاؤں کا آیا۔اگر میں نے بھی گاؤں کی کہانی نہ لکھی تو...... مجھے یہ سوچ کر دھکا لگا کہ دنیا میں کروڑوں کتابیں لکھی گئی ہیں، مگر کسی کتاب میں میرے گاؤں کا ذکر نہیں[10]۔

چنانچہ اُس نے اپنے گاؤں کی کہانیوں کو اپنے افسانوں کا موضوع بنایا تا کہ لوگ جان سکیں کہ انسانی تاریخ میں اِس گاؤں کے افراد کا بھی کردار ہے۔اور کچھ نہیں تو اِس گاؤں کے لوگوں کا نوع انسانی کو باقی رکھنے میں کردار ہے اور یہ کوئی

آسان کام نہیں ،کہ زندگی جیسی نادر الوقوع چیز کو سہارنا آسان نہیں ۔اُن کے پاس بھی وہ بڑی بڑی کہانیاں ہیں ،جن پر بڑے شہروں کے لوگ فخر کرتے ہیں۔ یہاں بھی قتل ،زنا اور بچے بچیوں سے زیادتیاں ہوتی ہیں۔لہٰذا اُس نے ان تمام واقعات کو اپنے افسانوں میں بیان کرنا اور سچ تک پہنچنا شروع کر دیا۔اُس نے گاؤں کی کہانیاں لکھتے ہوئے بہت سی باتیں دریافت کیں ،جن سے وہ اِس سے قبل ناواقف تھا۔اُن میں سے ایک تو یہ بات کہ گاؤں کی اصل دنیا کو اُس کی کہانی لکھے بغیر دریافت ہی نہیں کیا جا سکتا۔لیکن اِس کے لیے کسی ایک شخص کو ایک قیمت ادا کرنی پڑتی ہے چنانچہ افسانہ نگار کو گاؤں کے سرکردہ افراد نے تین راستوں میں سے کسی ایک کو منتخب کرنے کے لیے کہا ،جن میں ایک امامت پر واپسی،دوسرا گاؤں چھوڑ جانا اور تیسرا گاؤں والوں کی طرف سے کسی نئے فیصلے کا انتظار تھا۔افسانہ نگار نے دوسرے راستے کا انتخاب کیا اور اِس امر پر خوشی کا اظہار کیا کہ اُس نے پہلی مرتبہ پورے ہوش و حواس میں خود اپنے لیے کوئی فیصلہ کیا ۔آدمی پورے ہوش و حواس میں اپنے خلاف بھی کسی ندامت اور کسی افسوس کے بغیر کوئی فیصلہ کر سکتا ہے۔وہ یہ نہیں جانتا تھا کہ وہ گاؤں چھوڑنے کے بعد کہاں جائے گا مگر اُسے دو باتیں اچھی طرح معلوم ہیں:

> میں گاؤں سے چلا بھی گیا تو گاؤں میری آخری سانس تک میرے اندر رہے گا۔نہیں،اندر رہے گا ہی نہیں، ایک درخت کی طرح بڑھے گا بھی۔سایہ دے گا اور پھل بھی....... آدمی سب کچھ بھول سکتا ہے ،اپنے پُرکھوں سے لے کر اپنے آبائی مذہب تک کو نہیں بھول سکتا تو اس خاک کی مہک کو۔سو سال کی عمر میں بھی وہ مہک پہلے دن کی طرح تر و تازہ رہتی ہے۔نہیں،اُس کی تازگی بڑھتی رہتی ہے"۔

افسانہ نگار کو ایک تو اِس بات کا یقین تھا کہ اُس کے دل میں اپنے گاؤں کی خاک کی مہک کی تر و تازگی ہمیشہ بڑھتی رہے گی دوسرا اِس بات کا اُسے پتا ہے کہ مرنے کے بعد وہ اپنے گھر کے صحن میں اُسی جگہ دفن ہوگا جہاں سردیوں کی دھوپ میں بیٹھ کر اُس نے بے شمار کتابیں پڑھی تھیں ، کچھ صفحے سیاہ کیے تھے اور جہاں بیٹھ کر اُس نے یہ سب تحریر کیا تھا۔

افسانہ نگار کا تعلق بھی جھنگ کے ایک گاؤں سے ہے اور اِس افسانے کا مرکزی کردار بھی گاؤں سے تعلق رکھتا ہے۔ افسانے کا مرکزی کردار استاد بن جاتا ہے اور اپنے گاؤں کے واقعات کہانیوں کے قالب میں ڈھالتا ہے،افسانے کے تخلیق کار بھی تدریس کے شعبہ سے وابستہ ہیں اور اُن کے اب تک کے طبع شدہ دو افسانوی مجموعہ جات میں بیشتر کہانیاں گاؤں کے موضوعات پر مشتمل ہیں۔دونوں میں بہت مماثلت دکھائی دیتی ہے ۔بحیثیت ایک افسانہ نگار ناصر عباس نیر کا افسانے کے مرکزی کردار میں خود اپنے ذاتی کردار ،احساسات اور تجربات کو شامل کرنا کوئی بعید از قیاس بات نہیں ہے۔ یوں بھی کسی بھی تخلیق میں خود تخلیق کار کی موجودگی سے انکار تو نہیں کیا جا سکتا آخر تخلیق کار تخلیق کے ذریعے اپنا کیتھارسس (catharsis) بھی تو

کرتا ہے۔

ناصر عباس نیر چوں کہ اپنی طرز کے واحد نقاد بھی ہیں لہٰذا اُنھوں نے اپنے افسانوں میں مختلف تکنیکوں کا خوبی سے استعمال کیا اور یوں اُردو افسانہ نگاری میں خود کو ممتاز و منفرد مقام کا حامل ثابت کرنے میں کامیابی حاصل کر لی ہے۔اُن کے افسانوں میں موضوعاتی اور اسلوبیاتی تجربات اور بغاوت کا عنصر موجود ہے۔اُنھوں نے بہت سی صدیوں سے تسلیم شدہ پختہ پدرانہ باتوں سے اختلاف بھی کیا ہے اور اِن کے خلاف عقلی و ذہنی دلائل بھی پیش کیے ہیں۔جیسے کہ افسانہ ''خاک کی مہک'' میں افسانے کے مرکزی کردار کے ذریعے سے اُنھوں نے یہ سوچ پیدا کی کہ کیا خدا آدمی کی صورت میں مکمل برائی کو پیدا کرتا ہے۔اور بطور ایک امام مسجد لوگوں کے دلوں میں اُن کے مکمل گناہ گار ہونے کا یقین پیدا کرنے کا حق اُسے کس نے دیا؟کسی کے گناہ کا فیصلہ اُس کے عمل کے بعد ہوتا ہے،اِن کے اعمال اُس نے کب دیکھے تھے؟یا اُسے سب کے اعمال پر نظر رکھنے کا اختیار تھا؟اور اصل گناہ گار اُن سب میں کون تھا؟اِس طرح کے بے شمار سوالات وہ اپنے افسانوں میں اٹھاتے ہیں،جن کے بارے میں عموماً انسان سوچنا تک گوارا نہیں کرتا،ان کے جواب تلاشنا تو دور کی بات ہے۔

ناصر عباس نیر کے افسانوی مجموعہ خاک کی مہک کے اوّلین چار افسانوں میں ایک آدمی کی آواز ہے لیکن پانچویں افسانے ''ہاں یہ بھی روشنی ہے'' میں ایک فعال خاتون کی آواز ہے،جو آدمی سے قائل کر دینے والے انداز میں بحث کرتی ہے اور اکثر بحث جیت لیتی ہے۔جس آدمی پر سوال ہے وہ بھی کوئی عام آدمی نہیں بلکہ بُدھا ہے جو محل میں انتیس برساتیں دیکھنے کے بعد اپنی ہم عمر بیوی اور چند گھنٹوں کے بچے کو چھوڑ کر اپنے وفادار ملازم کے ساتھ نروان کی تلاش میں جنگل کی طرف نکل گیا۔بارہ برس بعد بوڑھے باپ کی التجا اُسے واپس محل لائی تھی۔اب وہ جہاں چاہتا پہنچ سکتا تھا اور خود کو ہزاروں صورتوں میں،سب کی صورتوں میں ڈھال سکتا تھا۔وہ آدمی تو تھا مگر اب آدمی سے بھی بڑھ کر تھا،اُس کے پاس وہ ساری روشنی تھی،جو آدمی میں ظاہر ہوسکتی ہے۔اُس کے ذہن میں سوال اٹھتے ہیں کہ کیا وہ اِس روشنی کے ساتھ عورت کے دل میں اُتر سکتا ہے؟کیا وہ اِس روشنی سمیت واپس بھی آسکتا ہے؟اِس کی بیوی کے،اُس کی اتنے برسوں بعد واپسی پر سوالات کچھ یہ تھے کہ وہ اُسے آنکھوں سے زیادہ اُس کے بدن کی خوشبو اور بدن کے گرد روشنی کے ہالے سے پہچانتی ہے تو پھر بدھا کس روشنی کی تلاش میں نکلا تھا۔پھر یہ کہ بیوی سے معافی مانگتے ہوئے اِس بات کا انتظار تک نہیں کیا کہ کیا اُس میں معاف کرنے کی سکت ہے بھی یا نہیں۔بُدھا جب اپنی بیوی اور چند گھنٹوں کے بچے کو چھوڑ کر نروان کی تلاش میں نکلا تو پریم اور نروان کی کش مکش کا شکار ہوا اور پھر بارہ برس بعد اپنے محل اور اپنی بیوی کی جانب لوٹا۔اُس کی بیوی نے اپنے خاوند کی روشن خیالی کے عقیدے کا سامنا

کیااور اُسے حقیقت سے آگاہی دلانے کے لیے مکالمے کے ذریعے عورت کی آواز کی طاقت اور منطقی دلائل پیش کیے:

> تمھیں کہاں معلوم ہو گا ، میں نے چھ سال تک تمھارے پل پل کی خبر رکھی.......میں سوچتی تھی،تم ضرور واپس آؤ گے۔ مجھے خود معلوم نہیں ، مجھے یقین کیوں تھا۔شاید اس لیے کہ میں اس زندگی کو دھیان میں بھی نہیں لا سکتی ،جس میں تم نہ ہو۔تم آئے ہو، پر کوئی اور بن کر۔ میں غلط سوچتی تھی، مجھے کہاں خبر تھی کہ جو سدھار جاتا ہے،وہ واپس نہیں آتا۔ وہ آتا بھی ہے تو اور بن کر آتا ہے [۱۲]۔

بُدھا اپنی بیوی کو سمجھاتا ہے کہ یہ اچھی بات ہے کہ تم مجھے پہچاننے لگی ہو،خود کو بھی پہچان جاؤ گی۔کوئی بھی شے دائمی نہیں ،مگر دائم ہونے کا مسلسل دھوکا دیتی ہے اور یہ گیان کی جانب پہلا قدم ہے۔ جواباًوہ کہتی ہے کہ سب لوگ تمھیں بڑی آتما کہتے اور تمھاری پرستش کرتے ہیں،مگر میں پہلے دن سے تمھیں پہچان کر تمھاری پُوجا کرتی تھی۔جس پر بُدھا نے آتما کو دھکا قرار دیا کہ اگر آتما کا وجود ہوتا تو نہ تم یوں نراش ہوتی اور نہ میں مارا مارا پھرتا ۔بُدھا کی بیوی نے دنیا کے قدیم نظریہ کہ عورت ناقص العقل مخلوق ہے اور آدمی کے نِروان کی تلاش کے راستے کی رکاوٹ ہے،کو اپنے منطقی دلائل اور اپنی آواز کی طاقت کے ذریعے غلط ثابت کر دیا ۔بُدھا نے جب کہا کہ عورت اور مرد کے جسم بھی پھول کی طرح ہوتے ہیں ۔اِس جہالت کے دُور ہونے میں وقت لگتا ہے کہ پھول کا کھلنا،اُس کے مرجھانے کی جانب اس کا سفر ہے،ہر ابتدا اپنے انت کی طرف بڑھتی ہے۔تو اُس کی بیوی نے کہا کہ تم دنیا کے بڑے بڑے سوالوں کے جواب دیتے ہو ، مجھے بھی ایک سوالی سمجھ کر ایک سوال کی بھکشا دے دو۔تمھارے پاس روشنی ہے جو سب کی جہالت دور کرتی ہے، کیا وہ روشنی میرے دل کا اندھیرا دور نہیں کر سکتی؟بُدھا کا کہنا یہ تھا کہ تمھارے دل کا اندھیرا میں نہیں،تم خود دور کر سکتی ہو۔تمھیں یہ جاننے میں وقت لگے گا کہ تمھارے دل کا اندھیرا اُس وقت تک دور نہیں ہو سکتا جب تک میں تمھارے دل میں ہوں۔بُدھا کی بیوی کا جواب یہ تھا کہ میں تمھیں اپنے دروازے کی چوکھٹ سمجھتی ہوں اور تم خود کو میرے راستے کا پتھر کہتے ہو۔ میں خود کو دوسرا اور تمھیں اپنی روشنی سمجھتی ہوں ۔ مجھے میری روشنی سے کیوں محروم کرتے ہو؟بُدھا نے اُسے بھول کا شکار قرار دیا ،وہ بھول جو اُس کے جنم سے شروع ہوئی اور کہا کہ ہر آواز، ہر شے شروع ہوتے ہی اپنے انت کی جانب سفر کرتی ہے ۔بے بس کر دینے والے لہو کی تپش ٹھنڈی ہو کر رہتی ہے ۔کوئی آگ سدا نہیں جلتی ۔ ہر آگ جلنے ،بجھنے،شعلے سے راکھ ہونے کا سلسلہ ہے ،اور یہ سلسلہ دکھ دیتا ہے ۔تم بھی مجھ میں اپنی روشنی نہیں اپنا دکھ دیکھ رہی ہو ،مگر جانتی نہیں ہو۔بُدھا اپنی بیوی کو اپنے نروان کے حصول کے بعد کم علم اور نادان سمجھ رہا تھا۔ اُس کی بیوی نے سوچا کہ اگر اب بھی کچھ نہ کہا تو کبھی نہ کہہ سکے گی:

> تمھیں یہ کیوں گھمنڈ ہے کہ تمھارا گیان مکمل ہے؟تمھارے گیان میں صرف تم ہی تم ہو،کوئی دوسرا نہیں ۔تم نے

بارہ سال جنگلوں میں گزارے۔میں نے بھی بارہ سال اس قید خانے میں گزارے،کاٹھ کی طرح نہیں۔تم نے اپنے لیے ساری کائنات کو چُن لیا، مجھے اس محل کے بندی خانے میں ڈال دیا۔تمھیں خیال آیا کہ جس سفر پر تم نکلے تھے،اس کی آرزو مجھے نہیں ہوسکتی تھی؟تم بھی یہ سوچتے تھے کہ عورت میں آتما نہیں ہوتی؟ کیا تنہائی میں عورت پر اس بات کی یلغار نہیں ہوتی کہ دنیا میں دکھ کیوں ہے؟بڑھاپا کیوں ہے،موت کیوں ہے؟تم اپنی کھوپڑی کو میری کھوپڑی سے بڑا سمجھتے ہوگے،مگر تمھارا دل میرے دل سے بڑا نہیں ہے.........تم کہتے ہولہو کی تپش شروع ہوتے ہی خاتمے کی طرف بڑھتی ہے۔یہ ہے تمھارا گیان! گیان میں اتنی بزدلی،اتنا ڈر بھی ہوتا ہے، مجھے بسواس نہیں آتا۔ یہ ڈر پریم میں کیوں نہیں؟ جسے تم چکر کہتے ہو،اس چکر نے تمھیں، مجھے جنم دیا اور پھر ہم نے اُسے جنم دیا[۱۳]۔

بُدھا نے اپنی بیوی سے کہا کہ وہ اور طرح سمجھ رہی ہے،وہ آدمی کے پیدا ہونے کے خلاف نہیں۔اِس پر اُس کی بیوی نے جب یہ سوال کیا کہ لہو کی تپش کے بغیر آدمی پیدا ہوسکتا ہے؟ تو بُدھا لاجواب ہو گیااور خوف زدہ بھی ہوا کہ بارہ سال محل کی چاردیواری میں رہنے والی کیسے اُس کے آنند کے لیے خطرہ ہوسکتی ہے۔لوہا گرم دیکھ کر اُس کی بیوی نے اُسے اپنا خواب سنایا اور کہا تم نے ہی کہا تھا تم سب صورتوں میں ڈھل جاتے ہو،لیکن بھول جاتے ہو کہ کس صورت میں کہاں ڈھلے ؟میرے خواب میں تم ہی تھے:

.......دوسانسیں،ایک سانس بننے کے بعد ہموار تھیں۔مجھے بسواس ہے کہ یہ رات ایک نئے سویرے کو جنم دے گی،اور اس مرتبہ تم اسے اپنی روشنی پانے کے سفر میں اکیلا نہیں چھوڑو گے!اس نے آنکھیں اٹھا کر اُس کی طرف دیکھا،مسکرایا اور کہا:ہاں!یہ بھی روشنی ہے[۱۴]۔

اِس افسانے کا مطالعہ کرتے ہوئے افتخار جالب کے افسانے ''تینتیس دیوتا''[۱۵] اور'' ساتواں نیلگوں دائرہ''[۱۶] ذہن میں آ گئے۔ ان افسانوں میں بھی مرداور عورت کے رشتے کو گیان ،دھیان اور نروان پر فوقیت دی گئی ہے۔ناصر عباس نیر نے تاریخی کردار بُدھا اور اس کی بیوی کی کہانی کے ذریعے پریم کی طاقت کو نروان اور گیان سے بالا دکھایا ہے اور افتخار جالب(۱۹۳۶ء۔ ۲۰۰۳ء) نے بے شمار قدیم حکایات کی مدد سے برہما اور پرش یعنی مخلوق کے کرداروں کے ذریعے بیان کیا تھا کہ گیان ،دھیان اور نروان کے باوجود مخلوق کو اپنی تنہائی گراں گزرتی ہے اور وہ غمگین ہونے پر اپنے اندر کے خلا کو عورت سے پر کر کے ہی آسودگی پا سکتا ہے۔اسی طرح '' ساتواں نیلگوں دائرہ'' میں مہاراج شیو جی وستی اور اُما اور مہا دیو کے کرداروں کے ذریعے بھی ایک طرف تو یہی موضوع بیان کیا گیا ہے اور دوسری جانب اس افسانے میں عورت کی مضبوطی ،عزم و ہمت اور

طاقت کا اظہار بھی ہوتا ہے، جو کسی بھی طرح گیان ،دھیان ،ریاضت ، تپسیا اور کڑی آزمائشیں جھیلنے میں کسی سے کم نہیں۔ افتخار جالب نے اپنے ہمہ پہلو تجرباتی افسانوں میں حقیقت نگاری، رومانویت، آرکی ٹائپ(archetype)،نفسیات اور شعور کی رو ،خود کلامی کو خوبی سے استعمال کیا ۔اور اس کے ساتھ ساتھ مختلف مغربی ادبی تحاریک اور اصطلاحات جیسے وجودیت ، لایعنیت ، بیگانگی اور نیستی سے بھی خوب کام لیا تھا۔افتخار جالب کی اس تکنیک کو آگے کسی نے جاری نہیں رکھا۔ ناصر عباس نیر کے افسانوں میں بہت حد تک ایسے تجربات اور مختلف تکنیکوں کا استعمال ملتا ہے۔اس کے علاوہ جیسے افتخار جالب کے افسانوں میں مجموعی طور پر عورت کی طاقت اور مضبوطی کا احساس دلایا گیا، اسی طرح ناصر عباس نیر کے افسانوں میں بھی یہ احساس دیکھنے کو ملتا ہے۔ یہ مماثلت بیحد خوش آئند ہے۔

افسانہ ’’ جھوٹ کا فیسٹیول‘‘ بھی دیہی معاشرت کا نمائندہ افسانہ ہے۔اِس افسانے میں مرکزی کردار ایک آدمی کا ہے ،جس کے لیے مصنف نے واحد متکلم کا صیغہ استعمال کیا ہے۔وہ اپنے آبائی گاؤں سے پچیس سال قبل شہر منتقل ہو گیا تھا۔ اُسے اپنے ایک پرانے میٹرک کے ہم جماعت شہر یار کے ساتھ گاؤں جانے کا اتفاق ہوا۔شہر یار نے اُسے بتایا کہ گاؤں میں مہر عباس کی سر براہی میں جھوٹ کا فیسٹیول(festival)منایا جا رہا ہے اور جو شخص نا قابل یقین جھوٹ بولے گا ،اُسے وہ انعامات سے نوازیں گے۔رات گئے اس محفل کا آغاز جھومر رقص سے ہوا۔ بہت برسوں بعد افسانے کے مرکزی کردار نے مکمل فرصت سے رات کی خاموشی میں اپنی آنکھوں کے سامنے یہ رقص دیکھا تو اُسے یہ محسوس ہوا کہ اُس کے اندر کوئی گٹھڑی ہے ، جو کھلنے لگی ہے۔اُس کے وہم و گمان میں بھی نہیں تھا کہ جو کچھ اُس کے سامنے پرفارم(perform) کیا جا رہا ہے ،اُس سے اُس کا اس قدر ذاتی اور اتنا گہرا جذباتی تعلق ہے۔ اس تعلق سے وہ بے خبر اور لاتعلق تھا۔اُسے زندگی میں پہلی بار یہ احساس ہوا کہ آخر یہ فن اب تک زندہ کیوں ہے:

> رقص و موسیقی میں کس قدر طاقت ہے، ہماری روحوں پر چھا جانے کی، یہ میں نے اس رات دریافت کیا، میں نے غلط کہا،اس رقص و موسیقی میں یہ طاقت ہے،جس کا تعلق اسی خاک کے ٹکڑے سے ہے، جہاں میں نے پہلی مرتبہ چلنا، دوڑنا، کھیلنا، بولنا، دوست بنانا، اور لڑنا سیکھا تھا۔ میں پچیس سالوں میں بالکل بھول گیا تھا کہ اس سب سے میں کس قدر وابستہ ہوں ......یہ جھومر ڈانس، اور قصے دنیا کے سب سے عظیم فن پاروں سے زیادہ عزیز محسوس ہوتے ہیں، کیوں کہ وہ آدمی کی روح کے اس گوشے میں ارتعاش پیدا کرتے ہیں، جو وجود میں سب سے دور افتادہ ہوتا ہے، اورجس سے تعارف زندگی کا سب سے یادگار واقعہ ہوتا ہے[۱۷]۔

اِس جھوٹ کے فیسٹیول میں تین افراد نے نا قابل یقین حد تک جھوٹی کہانیاں سنائیں چنانچہ تینوں کو ہی فاتح قرار

دے کر انعام سے نوازا گیا۔ مہر عباس نے اِس فیسٹیول کے انعقاد کا مقصد سب گاؤں والوں کو خوش کرنے کے ساتھ ساتھ دیہات میں مرتے ہوئے باتیں کرنے اور قصے کہانیاں گھڑنے کے فن کو زندہ کرنا قرار دیا۔اور کہا:

> ہر کام صلاحیت سے ہوتا ہے۔جھوٹ بولنے کے لیے بھی صلاحیت چاہیے۔لیکن یہ وہی صلاحیت ہے جو سچ بولنے کے لیے ہے۔سچ اگر ہتھیلی ہے تو جھوٹ اس کا پچھلا حصہ ہے۔جنھوں نے ہتھیلی کا تھپڑ اور الٹے ہاتھ کا تھپڑ کھایا ہے ،وہ جانتے ہوں گے کہ الٹے ہاتھ کا دردزیادہ ہوتا ہے.....ہر بڑے جھوٹ میں ہمارے بڑے بڑے سچ ہو سکتے ہیں۔تو بھائیو، یہ جھوٹ کا فیسٹیول ،بڑے سچ کا جشن ہی سمجھو[۱۸]۔

شہر یار نے اِس جھوٹ کے فیسٹیول کے بارے میں اپنے دوست کو بتایا کہ اس فیسٹیول کے انعقاد کا سب سے زیادہ فائدہ خود مہر عباس کو ہوتا ہے۔یہ مقابلہ صرف شوق نہیں تھا اب ہر چیز بکتی ہے۔یہ کہانیاں بھی بیچی جائیں گی،ہر کہانی ریکارڈ کی گئی ہے۔دوست کے تجسس پر کہ یہ کہانیاں کسے فروخت کی جائیں گی،شہر یار نے کہا:

> بھائی یہ مجھے نہیں پتا،مگر میں نے سنا ہے۔دنیا میں کوئی جگہ ہو گی جہاں ہمارے آم ،سنگترے بک سکتے ہیں، پڑھے لکھے لوگ بک سکتے ہیں تو کہانیاں کیوں نہیں؟شرط یہ ہے کہ آموں کی طرح تمھاری شہری زبان میں نیٹو ہوں[۱۹]۔

شہر یار نے مزید وضاحت کی کہ مہر عباس کو ایم این اے بننے کے لیے کروڑوں روپے اور باہر کی مدد درکار ہے۔جھوٹ بول کر ایک شخص یہ بتاتا ہے کہ وہ کہاں تک سوچ سکتا ہے اور کیا کچھ کہہ سکتا ہے۔اور وہ جنھیں یہ کہانیاں بیچی جائیں گی ،وہ ان کہانیوں سے جانیں گے کہ ہم کیا کچھ سوچ سکتے ہیں اور کیا کچھ کہہ سکتے ہیں۔وہ ہمارے جھوٹ سے ہمارے سچ تک رسائی حاصل کریں گے۔سادہ لوح دیہاتیوں کے فرشتوں کو بھی خبر نہیں ہو گی کہ وہ اعلیٰ نسل کی ساہیوال کی گائے کی خاطر کیا کچھ دے گئے ہیں۔اِس پر افسانے کے مرکزی کردار کو بھی بی اے میں تاریخ کی ایک پڑھی ہوئی کتاب یاد آئی جس میں لکھا تھا کہ انگریزوں کے زمانہ میں دیہات کی کہانیاں جمع کی گئی تھیں اور کہانیوں کو جمع کرنے کا کام پٹواریوں کے ذمے لگایا گیا تھا۔اِس طرح کی کہانیاں پڑھ کر انگریزوں نے یہاں کے مقامی لوگوں کو چور ،جھوٹے ،ٹھگ،غدار اورحرام جانوروں کا گوشت کھانے والے قرار دیا تھا۔ہوسکتا ہے کہ اِن گوروں کو لگتا ہو کہ اب ہم کچھ بدل گئے ہیں لہٰذا وہ ہم سے نئی کہانیاں سن کر ہمیں جاننا چاہتے ہوں۔سوال یہ پیدا ہوتا ہے کہ جھوٹ کا فیسٹیول ہی کیوں تو شہر یار نے اس پر اپنا تجزیہ پیش کیا کہ یہ اِس لیے کہ اِس میں کشش ہے ۔جھوٹ اور فیسٹیول دونوں میں ،اورخریدنے اور بیچنے کے لیے کشش کا ہونا پہلی شرط ہے۔

اِس افسانے میں افسانہ نگار نے ایک ساتھ کئی باتیں کہانی کی مدد سے بیان کر دی ہیں ۔ایک تو دیہات میں سنی

سنائی کہانیوں اور گھڑے ہوئے قصوں کی روایت کا وقت کے ساتھ معدوم ہو جانا ہے۔ پہلے لوگ کاموں سے فراغت کے بعد ایک جگہ جمع ہو جایا کرتے تھے اور بزرگوں یا قصے کہانیاں گھڑ کر سنانے والوں سے قصے کہانیاں دل چسپی سے سنا کرتے تھے۔ یہ ایک بہت بڑی تفریح بھی تھی اور آپس میں مل بیٹھنے کا بہانہ بھی تھا۔اِس کے علاوہ لوک داستانوں اور قصے کہانیوں کی ایک بڑی مضبوط روایت کو بھی فروغ ملا کرتا تھا ۔ ہر علاقے یا خطے کی اپنی مخصوص روایات ،تہذیب اور ثقافت ہوتی ہے، جو ان مقامی لوک داستانوں، قصے کہانیوں سے بہ آسانی سمجھی جا سکتی تھی۔مگر اب یہ روایت تقریباً مٹ چکی ہے، جو کہ ایک افسوس ناک امر ہے۔

اِس کے علاوہ اس افسانے میں کارپوریٹ کلچر (corporate culture) اور کارپوریٹ دنیا کی بات کی گئی ہے۔سائنس کی ترقی کی وجہ سے ساری دنیا اب ایک گلوبل ویلج (global village) بن چکی ہے ۔اِس ساری ترقی کے اثرات دیہات پر بھی مرتب ہوئے اور اب شہر ہر گاؤں میں گھس آئے ہیں۔ٹیلی ویژن (television) کی عالمگیر پہنچ ، کیبل (cable) ،اخبارات، رسائل،انٹرنیٹ (internet) کی عام رسائی اور ٹیلی فون (telephone)،موبائل فون (mobile phone) اب شہروں کی طرح دیہات میں بھی پہنچ چکے ہیں ۔ بظاہر تو دیہات میں بھی شہروں کی طرح سیاسی،معاشی اور سماجی ترقی ہوئی ہے مگر ساتھ ہی ساتھ ہماری مقامی تہذیب اور روایات کو عالمگیریت نے سالم نگل بھی تو لیا ہے۔اب بزرگوں کے ساتھ بیٹھنا نئی نسل کو گوارا نہیں ،ٹی وی،انٹرنیٹ،موبائل فون ہی اُن کی کُل کائنات ہیں۔اِس سے ایک لطیفہ یاد آ گیا ۔ایک لڑکا موبائل استعمال کرتا ہوا سیڑھیاں اُتر رہا تھا ،دھیان نہ ہونے کی وجہ سے پھسلا اور بُری طرح نیچے گرا ۔زوردار آواز آئی تو اُس نے آنکھیں بند کر کے کہا یا اللہ یہ ہڈی ٹوٹنے کی آواز ہو۔آج کل کی زندگی میں رشتوں،تعلق داریوں حتیٰ کہ خود اپنی جان سے بھی بڑھ کر مہنگے موبائل فون عزیز ہیں۔ بہت کم ایسے دیہات ہوں گے جہاں آج بھی بیٹھک اور پنچایت کے نظام رائج ہوں گے۔اِس کے علاوہ ایک بات یہ بھی تو ہے کہ جب دیہات میں چوپالوں میں یا میلوں ٹھیلوں میں قصہ گو زبانی سنی سنائی یا خود سے گھڑی ہوئی کہانیاں سنایا کرتے تھے تو لوگ آپس میں زیادہ لڑائی جھگڑا نہیں کیا کرتے تھے ،کیوں کہ ان جھوٹ موٹ کے قصوں میں لڑائی جھگڑوں کی باتیں سن کر اُن کی نفسیاتی تشفی ہوجایا کرتی تھی اور لوگ اصل لڑائیوں سے دور رہا کرتے تھے۔مگر اب لڑائی بھڑائی کے فنون کافی ترقی کر چکے ہیں۔

ایک بات اور بھی بیان کی گئی ہے یہ عالمگیریت دراصل سرمایہ دارانہ نظام یا سامراجی نظام کا تازہ رُوپ ہے۔اس عالمگیریت نے عالمی سیاست کا مزاج بدل ڈالا ہے۔بڑے ترقی یافتہ ممالک کے لیے اس کے بہت فیوض ہیں ،اُن کی معیشت

اور بین الاقوامی کمپنیاں طاقتور ہوتی جارہی ہیں ،اور اپنی من مانی جاری رکھے ہوئے ہیں۔ایک بات یہ بھی کہ عالمگیریت کو منڈیوں پر مبنی ان تاجرانہ اقدار کی فتح تصور کیا جاتا ہے ،جن کا تعلق ترقی یافتہ مغربی ممالک سے ہے۔لیکن بعض ایشیائی ممالک کی قابلِ رشک معاشی کامیابی کو کامیابی کیسے سمجھا جائے ،جو مغربی اقدار کی پیروی نہیں کرتے۔لہٰذا ہم اپنی معاشی،سیاسی ترقی کے حصول کے لیے نہ صرف مغربی اقدار کی پیروی کرتے رہنے پر مجبور ہیں بلکہ اُن کی ذہنی غلامی کا بھی شکار ہیں۔ہمارے سیاست دان اپنے ذاتی مفادات کی خاطر عالمی منڈی میں اپنی تہذیب ،اپنی ثقافت اور اپنی روایات ،یہاں تک کہ اپنی خودداری تک کو فروخت کرنے اور اُن کی بولی لگانے سے بھی نہیں ہچکچاتے۔مغربی ممالک آج بھی ایشیائی ممالک کو اپنا دست نگر بنانے کی خواہش میں مبتلا ہیں ،اِس کے لیے وہ ہر حربہ استعمال کررہے ہیں۔آج سے کئی برسوں قبل جب انگریزوں نے برصغیر پاک و ہند پر اپنا پنجۂ استبداد گاڑا تھا تو یہاں کے مقامی لوگوں کو اپنا ذہنی غلام بنانے کے لیے اُنھیں ان کی سوچ کو پڑھنے کی ضرورت تھی لہٰذا اُنھوں نے مقامی زبان سیکھی اور تراجم کا کام کروایا۔اُن تراجم میں زیادہ تعداد مثنویوں ،قصے کہانیوں کی تھی جو ہندی،سنسکرت،فارسی اور دیگر مقامی زبانوں میں موجود تھے ،تاکہ وہ جان سکیں کہ یہاں کے لوگ کیا سوچتے ہیں ،ان کی مجموعی نفسیات کیا ہے۔پھر وہ بہت طویل عرصہ یہاں اپنی آمریت قائم رکھنے میں کامیاب ہوئے۔آج بھی ہماری کہانیوں کے ذریعے وہ ہماری مجموعی قومی نفسیات کا اندازہ لگاتے ہیں ۔کوئی بھی ،کسی بھی قسم کا شوشہ چھوڑ کر ہمارے ردعمل کو جانچتے ہیں ۔اگر ہم نے اب بھی عقل کا دامن چھوڑے رکھا اور اپنے ذاتی مفادات کو مجموعی قومی مفاد پر ترجیح دیتے رہے تو کوئی بعید نہیں کہ خدانخواستہ ہمیں کسی بڑے قومی نقصان کا سامنا کرنا پڑ جائے۔

خاک کی مہک کا ایک اور بیحد اہم افسانہ ''مرنے کے بعد مسلمان ہوا جا سکتا ہے؟'' ہے۔اِس افسانے میں ناصر عباس نیر نے پدرانہ نظام کے ایک اور تصور کی،جو مذہب سے متعلق تصورات ہیں ،تردید کی ہے۔اِس افسانے میں عورت کی آواز ایک اسلوبی انداز میں غیر متغیر نہیں ہے۔گاؤں کے مولوی صاحب کے پاس مسجد کے صحن یا مسجد سے ملحق گھر میں گاؤں کے لوگ دعا اور تعویذ کے لیے کثرت سے آتے تھے۔ان میں زیادہ تر بیمار بچوں کی مائیں ہوتی تھیں ۔وہ ڈاکٹروں کے پاس اتنا نہیں جاتی تھیں جتنا مولوی صاحب کے پاس۔گاؤں کے ڈاکٹر کے برعکس مولوی صاحب کی فیس مقرر نہیں تھی مگر کچھ نہ کچھ دینا لازم تھا۔مولوی صاحب کا خیال تھا اگر ڈاکٹر اپنے علم کا معاوضہ لے کر بھی انسانیت کی خدمت کرنے والا کہلا سکتا ہے تو اُن کے پاس بھی تو علم ہے ،جس سے لوگوں کو شفا ملتی ہے اور اُن کی مشکلات دور ہوتی ہیں۔افسانے کا مرکزی کردار ایک خاتون ہے ،جو ایک مصلی چوہڑے کی بیٹی اور چار معذور بیٹوں کی والدہ تھی اور اس کا شوہر نشئی اور آوارہ تھا ،جو اسے مارتا پیٹتا

اور دن بھر کی کمائی چھین لیتا تھا۔ چوتھے معذور بیٹے کی پیدائش کے بعد فوت ہو گیا تھا۔ وہ دن بھر اپنے چار معذور لاچار بیٹوں کا پیٹ پالنے اور اُن کے دوادارو کی خاطر کاغذ کے کھلونے اور غبارے گھر گھر فروخت کرتی اور شام کو بچے ہوئے کھلونے بچا ہوا سالن روٹی، خشک آٹا، دال، چاول، گندم یا روپے، چونی اٹھنی لے کر لوٹتی۔ آٹھ سوکھی ٹانگیں اور ہر وقت کسی امید میں بھٹکتی مگر بجھی آٹھ آنکھیں اُس کی کل دنیا تھیں، جس سے باہر وہ کچھ نہیں دیکھ پاتی تھی۔ اُسے اس خیال سے بڑا آسرا تھا کہ کوئی ہستی تو ایسی ہوگی جو اُس کے بچوں کو ٹھیک کر سکے گی۔ مولوی صاحب کے پاس جب بھی اپنے بچوں کے لیے دعا کرانے جاتی تو کچھ نہ کچھ ضرور لے کر جاتی اور بڑی عاجزی، ڈر، جھجھک، انکسار اور ادب سے التجا کیا کرتی تھی۔ عموماً مولوی صاحب دعا کر دیا کرتے اور کبھی کبھی پانی، دودھ، شربت وغیرہ بھی دم کر دیا کرتے تھے مگر کئی مہینوں سے اُس کے بچوں کی حالت ویسی ہی پا کر اب وہ چڑ سے گئے تھے۔ ایک روز اُس کی اسی التجا کو سن کر وہ خود پر ضبط نہ کر پائے اور اُسے سختی سے کہا کہ تمھیں ابھی ایک فیصلہ کرنا ہوگا، تمھیں اللہ پر یقین ہے یا ڈاکٹر پر۔ اگر اللہ کو وحدہ لاشریک مانتی ہو تو پھر کسی اور کی مدد مت مانگو کیوں کہ یہ شرک ہے۔ اور اگر کسی حکیم، ڈاکٹر کے پاس جانا ہو تو پھر میرے پاس مت آؤ۔ اُس کے بے بس خاموشی سے اٹھنے پر مولوی صاحب نے اُس سے سوال کیا کہ تمھیں معلوم ہے کہ تمھارے سارے بیٹے گونگے، بہرے، معذور کیوں ہیں؟ اس سوال سے اُس کی ڈھارس بندھی کہ شاید اب اُس کی پریشانی دور ہونے والی ہے۔ مگر مولوی صاحب نے کہا کہ وہ اس لیے معذور ہیں کہ تم گناہ گار ہو۔ ویسے تو ہم سبھی گناہ گار ہیں۔ ہم گناہ کرتے ہیں اور سزا ہماری اولاد کو ملتی ہے۔ اپنے پورے خاندان اور اپنے گناہ گار ہونے کا احساس اُسے اپنی جلد کی سیاہ رنگت کی طرح تھا مگر اُسے حیرت اس بات پر تھی کہ مولوی صاحب نے خود کو گناہ گار کیوں کہا۔ کیا صرف اس لیے کہ ان کا رنگ ذرا سیاہی مائل ہے؟ مگر وہ اُن سے کچھ کہنے کی جرات نہ کر سکی۔ مگر پھر مولوی صاحب کو اُس کی حالت دیکھ کر اُس پر ترس آ گیا اور کہا کہ جاؤ میں دعا کروں گا تو مدت بعد اُس نے اٹھتے ہوئے گھٹنوں پر ہاتھ نہیں رکھے کہ ایک نامعلوم سی طاقت کا اثر اُسے محسوس ہو رہا تھا۔

اپنے چاروں بچوں کے خون تھوک تھوک کر مر جانے کے بعد جب اُس نے بڑی رقت سے مولوی صاحب کو اپنے بچوں کے لیے دعا کرنے کو کہا تو اُنھوں نے حیرات سے سوال کیا کہ اب وہ کس کے لیے دعا کرانے آئی ہے۔ اُس نے آنسو بھری آنکھوں اور رُندھے ہوئے گلے سے کہا کہ ان کے لیے دعا کریں، اُنھیں اگلے جہان میں ٹانگیں جلد نصیب ہوں، اُن کا تاپ اترے اور وہ وہاں سکھی رہیں۔ اس پر مولوی صاحب کی حالت دیکھیے:

> اچانک مولوی صاحب کو ایک خیال آیا۔ کیا انھوں نے کلمہ پڑھا تھا؟ میرا مطلب ہے، وہ ......ہمارے نبی پاک صلیٰ اللہ علیہ وسلم کا کلمہ پڑھ لیتے تھے؟ مولوی صاحب کو یاد نہیں کہ کبھی کسی مصلی نے ان کی اقتدا میں نماز

پڑھی ہو۔انھیں کبھی خیال بھی نہیں آیا تھا کہ اگر کوئی مصلی مسجد میں داخل ہو گیا تو وہ اسے نماز کی اجازت دیں گے یا نہیں[۲۰]......

گاؤں کے اکثر لوگ مصلیوں کے مذہب کے معاملے میں مشکوک رہتے تھے البتہ ایک بات کا اُنھیں یقین تھا کہ وہ نہ تو عیسائی ہیں ،نہ ہندو، نہ سکھ ۔ایک اس وجہ نے مصلیوں کے پانچ سات خاندانوں کو گاؤں والوں کے لیے قابلِ قبول بنا رکھا تھا اور دوسرے کہیں سے غلاظت کا ڈھیر ہٹانا ہو،شادی بیاہ، مرگ سے بچ رہنے والا جھوٹا کھانا ٹھکانے لگانا ہو یا مکانوں کی تعمیر کے لیے سستے مزدوروں کی ضرورت ہوتو مصلیوں کے خاندان کے سب افراد کام کرتے تھے۔اس کے علاوہ کچھ عرصے سے اُن کی لڑکیوں اور عورتوں نے لوگوں کے گھروں میں جھاڑو صفائی کا کام بھی سنبھال لیا تھا۔

مولوی صاحب نے مصلی عورت سے سوال کیا کیا تمھارے بچوں کو کلمہ آتا تھا تو اُس نے جواب دیا کہ وہ گونگے بہرے تھے۔ پھر اُن کے استفسار پر اُس نے فرفر کلمہ سنا دیا ۔ یہ سن کر وہ عجیب مشکل میں پڑ گئے کہ کہیں اس سے کوئی توہین تو نہیں ہو گئی کیوں کہ انھوں نے پہلی مرتبہ ایک پکھی واس مصلن کی زبان سے پاک کلمہ سنا تھا۔اب اُنھیں سمجھ نہ آیا کہ وہ کیا کریں؟تو سوال کیا کہ کیا کبھی اپنے بچوں کی طرف سے کلمہ پڑھا ۔مصلن نے منمنا کر جواب دیا کہ اُن پر پڑھ کر تو پھونکا کرتی تھی مگر اُن کی طرف سے پڑھنے کا تو علم ہی نہ تھا۔ پھر مولوی صاحب نے پوچھا کیا اُن کے کان میں اذان دلوائی تھی تو اُس نے بتایا کہ اپنے میاں سے مولوی کو بلا لانے کا کہا تھا مگر اُس نے کہا تھا کبھی ہمارے گھروں میں کوئی داڑھی والا آیا ہے جو اب آئے گا، نہ ہی کوئی اور آتا ہے۔خود اُس نے بھی کلمہ بڑی مشکل سے یاد کیا تھا کہ اللہ کے کلام میں برکت ہے، شاید اللہ اُس کے بچوں کی مصیبت کاٹ دے۔مولوی صاحب کو کچھ اور نہ سوجھا تو پوچھا کیا جب سے وہ مرے ہیں، کسی نے اُن کی طرف سے کلمہ پڑھا؟ تو اُس عورت نے جواب دیا کہ وہ اُن کے لیے بار بار کلمہ پڑھتی تھی مگر کبھی کسی نے یہ نہیں بتایا کہ اُن کی طرف سے بھی کلمہ پڑھنا ہے تو مولوی صاحب نے غصے میں آ کر کہا کہ تم اور تمھارے بچے مسلمان ہی نہیں کیوں کہ مسلمان تو وہ ہوتا ہے جس کے پیدا ہونے کے بعد اُس کے کان میں اذان دی جائے اور جب مرے تو اُس کی زبان پر کلمہ طیبہ کا ورد ہو۔مصلن نے رقت سے کہا کہ کیا بندہ بعد میں مسلمان نہیں ہو سکتا؟ مولوی صاحب نے درشتی سے کہا کہ ضرور ہو سکتا ہے اگر خدا اُسے اِس قابل سمجھے اور توفیق دے تو۔مصلن نے اپنے بچوں کی آخرت میں صحت مندی اور خوشی کی خواہش کا تذکرہ کیا تو مولوی صاحب نے پوچھا کیا اُن کا جنازہ پڑھا گیا تھا اور کس نے پڑھایا تھا تو عورت نے جواب دیا کہ کوئی بھی جنازہ پڑھانے کو تیار نہیں ہوا تو اِس کی برادری کے کسی آدمی نے جنازہ پڑھایا تھا۔اِس پر مولوی صاحب نے دوٹوک لہجے میں کہا

سارے کافر سیدھے جہنم میں جائیں گے ۔اِس پر اُس نے اپنے بچوں کے لیے تعویذ کی درخواست کی کہ پانی میں گھول کر اُن کی قبروں پر ڈالا کرے گی مگر مولوی صاحب کے اِس فیصلے پر کہ تعویذ صرف مسلمانوں کے لیے دیے جاتے ہیں، اُس نے جو استفسار کیا ،اُس نے مولوی صاحب کو عالمِ حیرت میں ڈال دیا کہ اُس کے بچڑے مرنے کے بعد کیسے مسلمان ہو سکتے ہیں؟

اِس افسانے میں صرف ایک عورت نہیں بلکہ ایک ماں کی آواز سے ناصر عباس نیر نے ہماری ملاقات کرائی ہے جو اپنے معذور اور مرحوم بچوں کو مذہب کے محدود تصور سے آزاد کراتی ہوئی دکھائی دیتی ہے۔اُس کے ایک بے باک سوال نے ایک جانب تو ماں کی ممتا کی طاقت کی طرف اشارہ کیا کہ وہ اپنے بچوں کی خاطر کچھ بھی کرسکتی ہے اور دوسری جانب مذہب اسلام کے نمائندگان مولوی صاحبان کے سامنے بغاوت کی ایک مثال پیش کر دی کہ وہ بتائیں اس کے بچے مرنے کے بعد کس طرح مسلمان ہو سکتے ہیں۔اِس سے ہمارے آج کے دور کے مذہبی علما کی جانب اشارہ بھی مراد لیا جا سکتا ہے جو مذہب کی درست تعلیمات عام کرنے کے بجائے فرقہ بندیوں اور ایک دوسرے کو جھٹلانے میں مصروف عمل ہیں۔

افسانہ بعنوان'' کہاں ہوں؟'' میں سورہ الانسان کی پہلی آیت'' انسان پر ضرور ایک ایسا زمانہ بھی آیا ہے کہ اس کا کہیں کچھ بھی ذکر نہ تھا'' کے حوالے سے انسان کے بعد از موت کی حالت پر مشتمل بے شمار وجودی سوالات اٹھائے گئے ہیں۔جدیدیت پسندوں کے نزدیک انسانوں کا مقدر یہی ہے کہ وہ ایسی حالت میں زندگی گزاریں جو سماجی بلکہ وجودی لحاظ سے ٹوٹ پھوٹ کا شکار ہے اور ساتھ ہی اس عذاب سے جان چھڑانے کی آرزو بھی پالتے رہیں۔اُن کے یہاں غالباً فرائیڈ(Sigmund Freud،۱۸۵۶ء-۱۹۳۹ء) کا اثر تھا کیوں کہ اُس نے لکھنے والوں کی توجہ معروضی دنیا کے بجائے موضوعی واردات کی طرف پھیر دی تھی۔ چنانچہ باطنی دنیا کی جلوہ گری کے سامنے ظاہری دنیا کی رونق ماند پڑ گئی تھی ۔مگر ان باتوں کے ساتھ ساتھ ایک مایوس کن یقین یہ بھی تھا کہ موضوعی واردات اور معروضی دنیا کے مابین اتنی بڑی خلیج ہے ،جسے پاٹنا ممکن نہیں اور نہ ہی انھیں پل بنا کر باہم ملایا جا سکتا ہے۔گویا جو دل میں ہے ،زبان اسے ادا کرنے سے قاصر ہے۔اِس کے بھی دو رُخ ہیں ۔یا تو ذریعہ اظہار کے طور پر زبان کم مایہ ہے یا تخلیق کار کو اپنے عجز کا اعتراف ہے۔جدیدیت چوں کہ خود شہری لینڈ سکیپ(landscape) سے جڑ کر رہ گئی تھی لہٰذا بیگانگی کا تصور جدیدیت پسند ادب میں کلیشے (cliché)بن گیا ۔اِس کے علاوہ بڑھتی ہوئی بیگانگی انسانی انفرادیت اور ذات کی شناخت کو مسئلہ بنا دیتی ہے ۔میں کون ہوں ؟ کا سوال جدیدیت پسند مصنفین کو بار بار تنگ کرتا ہے۔

مابعد جدیدیت کی اصطلاح انگلستان اور امریکا کے تنقیدی مباحث میں ۱۹۵۰ء اور ۱۹۶۰ء کے درمیان داخل ہوئی

اور ۱۹۶۰ء کے بعد اس کا اس کے اثر رسوخ میں اضافہ ہوا۔مابعد جدیدیت کا دائرہ جدیدیت سے وسیع ہے اور یہ عمومی انسانی صورت حال یامعاشرے کو بطور کلیت نگاہ میں رکھتی ہے۔فرانسیسی مفکر لیوتارد(Jean-François Lyotard۔۱۹۲۴ء۔۱۹۹۸ء) نے مابعدجدیدیت کے کئی پہلوؤں کا ذکر کیا ہے۔اس کا کہنا یہ بھی ہے کہ بہت سے سائنسدانوں کے نزدیک علم کی ایک ہی صورت ہے اور وہ سائنسی علم ہے لیکن علم کی سب سے اہم شکل ،اپنی ذات کا عرفان یا اس کی شناخت سے متعلق علم ،سائنسی نہیں ہے۔لیوتارد سائنس کے خلاف نہیں مگر اس کا کہنا یہ ہے کہ علم کے سائنس کے علاوہ اور بھی ذرائع ہیں اور سائنس سے یہ امید نہیں رکھی جا سکتی کہ وہ کبھی اُن فلسفیانہ سوالات اور مسائل کا کوئی مکمل جواب دے سکے گی ،جو انسانوں کو درپیش ہیں۔

مابعد جدیدیت بھی کردار اور پلاٹ کو مسترد کرتی ہے بلکہ اس کا کہنا یہ ہے کہ معنی بذاتِ خود ایک مہمل واہمہ ہے۔دنیا کو سمجھنے کی کوشش بھی فضول ہے بلکہ دنیا جیسی کوئی چیز موجود ہی نہیں ،جسے سمجھا جا سکے۔اس کی ایک خاصیت یہ ہے کہ لکھنے والے کے لیے لکھنے کا عمل لفظوں سے یا اسلوب سے کھیلتے رہنے کا مترادف بن چکا ہے۔وہ فکشن سے ماورا حقائق کو بیان کرنے کے خواہش مند ہیں اور نہ ہی اس سے کوئی رابطہ رکھنا چاہتے ہیں۔پھر ایک بات یہ بھی ہے کہ جدیدیت ،مابعد جدیدیت اور دینی روایت میں بہت بُعد بھی ہے۔

افسانے میں مرکزی کردار'' میں''نہیں جانتا کہ وہ کہاں ہے ۔آیا وہ جہاں ہے وہ کوئی جگہ ہے یا کوئی خلا،مکاں یا اِن سب کے سوا کچھ ہے ،یا انھی میں سے کچھ ہے؟وہ خود کو ایک ایسی دنیا میں موجود سمجھتا ہے ،جو زبان سے باہر کی دنیا ہے۔اُس نے زبان کی دنیا کو پوری طرح دیکھا ہی نہیں ۔اُسے یہ بھی نہیں معلوم کہ زبان کا کوئی کنارہ ہوتا بھی ہے یا نہیں؟ویسے اگر آدمی زبان کے کنارے پر پہنچ بھی جائے تو اس سے آگے کہاں جائے گا؟زبان کے آخری کناروں کو سوچنا ایسا ہی ہے جیسے کوئی تنے ہوئے رسے پر چلتے ہوئے سوچے کہ وہ رسا کہاں ختم ہو گا یا یوں ہے کہ آدمی سوچے کہ بعد از مرگ وہ یہ سوچے گا کہ مرنے کا تجربہ کیسا تھا۔بعد از مرگ دنیا میں جینے کے متعلق اس کے استفسارات ملاحظہ کیجیے:

> ویسے مرنے کے بعد آدمی کون سی زبان بولتا ہے؟کیا اسے وہاں جا کر نئی زبان سیکھنی پڑے گی،یا اسی سے کام چل جائے گا؟نئی زبان ماں سکھائے گی یا استانی؟معلوم نہیں مرنے کے بعد مائیں کہاں جائیں گی؟ماؤں کے بغیر وہ دنیا کیسی ہو گی؟جسے عورت کے بجائے ماں چاہیے ہوگی ،وہ کیا کرے گا؟ کوئی کہتا ہے ،مرنے کے بعد آدمی عربی بولے گا،لیکن عربی تو صرف پڑھنے کے لیے ہے[۲۲]۔

'' میں'' کی مشکل کا اندازہ اس بات سے لگایا جا سکتا ہے کہ وہ جہاں ہے وہاں زبان نہیں ہے کہ زبان کے لیے کم از کم دو آدمی ضروری ہیں۔اُس کے ذہن میں بے شمار سوالات ہیں ،جن کا جواب دینے والا کوئی بھی نہیں ۔وہ اس اُلجھن کا

شکار ہے کہ زبان سے باہر اگر کوئی دنیا نہیں ہے تو اِس سے قبل تو کوئی دنیا ہوسکتی ہے؟ شاید جہاں وہ ہے، یہ وہی دنیا ہے۔معلوم نہیں اسے دنیا کہنا بھی چاہیے یا نہیں۔اور اگر دنیا نہ کہیں تو پھر کیا کہیں؟ اُسے بس اتنا معلوم ہے کہ وہ یہاں اکیلا ہے۔اُسے سفر پر جانا ہے اور اپنے ہونے کے اندر سے ریت بھی پیدا کرنی ہے۔مزید سوالات پیدا ہوتے ہیں کیا یہ اچھی بات ہے کہ سفر بھی کیا جائے اور چلنے کے لیے ریت بھی خود پیدا کی جائے۔کیا زبردستی ہے؟اِس کے ساتھ کسی کے نہ ہونے کا ایک فائدہ اُسے یہ ہوا کہ اُس نے ذرا سا خود کو یاد کرلیا ہے سمجھنے کا آغاز سفر کے دوران ہو جائے گا۔لیکن اُس کے ساتھ ''وہ'' ہے۔''وہ'' خود بھی عجیب ہے اور ''وہ'' کا ''میں'' کے ساتھ ہونا اِس سے بھی عجیب ہے۔سفر کے لیے ''میں'' کو کچھ شناختی دستاویزات بھی لینے کا کہا گیا:

> مجھے کہا گیا، مجھے مزید شناختی دستاویزات بھی لینا پڑیں گی۔میں نے ادھر اُدھر دیکھا۔پھر کہا گیا۔اس کے لیے مجھے چھلانگ لگانی ہوگی۔ایک اندھی چھلانگ۔میں اس مرتبہ رویا........ کیا مجھے دھکا نہیں دیا جا سکتا؟ جواب ملا، دیا جا سکتا ہے۔میں نے رونا بند کیا،مگر یہ سنتے ہی ہنسنے لگا کہ میں خود ہی خود کو دھکا دوں گا۔چلیں اس میں بھی کوئی مضائقہ نہیں،مگر کس طرف؟اپنے لیے دھکے کا انتخاب تو وہ کرے،جس نے کافی جگہیں دیکھ رکھی ہوں،تب مجھے معلوم ہوا کہ اصل چال کیا ہے۔میں اپنے انتخاب اور اپنی چوٹوں کی ذمہ داری بھی قبول کروں[۲۳]۔

اِس سے قبل کہ وہ چھلانگ لگاتا اُس نے محسوس کیا کہ اُس پر کتنے ہی گٹھڑ لد گئے ہیں،شاید اس لیے کہ وہ آسانی سے گر سکے۔لیکن اب اُس کے لیے نئی مشکل یہ ہے کہ اُسے کہا گیا ہے کہ اُسے اس میثاق کو یاد رکھنا ہے مگر اب اس بوجھ کے ساتھ وہ کیسے اپنی یادداشت کو بحال رکھ سکے گا اور پھر آگے ریت پیدا کرنے،اور اِس پر نشان بنانے کی مشقت میں کچھ اور کیسے یاد رہ پائے گا ؟اس کا جواب اُسے کون دے گا؟

آخر میں چار بے حد مختصر کہانیاں ہیں جنھیں ناصر عباس نیر نے'' حکایات جدید و مابعد جدید کا'' عنوان دیا ہے۔ اِن میں پہلی کہانی بعنوان ''بشن سنگھ مرا نہیں تھا!'' اُردو کے لافانی افسانہ نگار سعادت حسن منٹو کے لازوال افسانے ''ٹوبہ ٹیک سنگھ'' کو تقویت دیتی ہے۔ناصر عباس نیر نے افسانہ ''ٹوبہ ٹیک سنگھ'' کے بشن سنگھ کے بارے میں کہا کہ اپنی آنکھوں سے دیکھنے والوں کو حیرت نہیں ہوئی تھی کہ بشن سنگھ مرا نہیں تھا فقط بے ہوش ہوا تھا۔جب وہ گرا تو کسی کو یہ خیال نہیں آیا کہ اُس کی نبض ہی دیکھ لیتے ہو سکتا ہے کہ وہ چل رہی ہوتی۔اِس سے بہت سے سوالات پیدا ہوتے ہیں کیا سب اُس کی موت چاہتے تھے؟ایک پاگل سے وہ اِس قدر خوف زدہ تھے؟ یا اُس کے اس سوال سے کہ ٹوبہ ٹیک سنگھ کہاں ہے؟ ڈرے ہوئے تھے۔اُن

سب نے یہ کیسے سمجھ لیا کہ جب بشن سنگھ گرا تو وہ اوندھے منہ گرتے ہی مر گیا ہوگا:

یہ جو ایک نئی جگہ وجود میں آئی تھی، جس کا کوئی نام نہیں تھا، وہاں کوئی آدمی زندہ نہیں رہ سکتا؟ زندہ رہنے کے لیے جگہ ہی کتنی چاہیے؟ بشن سنگھ کو زندہ دیکھنے والوں نے ایک دوسرے سے یہ بھی پوچھا کہ کیا زندہ رہنے والوں کو یہ فیصلہ کرنے کا کوئی حق نہیں کہ وہ مٹی کے کس ٹکڑے پر رہنا پسند کریں گے؟ کیا زندہ رہنے کا حق صرف انھی کو ہے جو خاردار تاروں کے اس طرف یا اُس طرف رہتے ہیں؟ زمین پر ان دو طرفوں کے وجود میں آنے کے بعد وہ سب لوگ کیا کریں گے جن کے لیے زمین سب طرفوں سے بے نیاز ہوتی ہے، اور جو یہ سمجھتے ہیں کہ مذہب آدمی کا ہوتا ہے، مٹی کے ٹکڑے کا نہیں؟ [۲۴]

بشن سنگھ کی چیخ سن کر دوڑنے والے افسروں کو یہ خیال کیوں نہ آیا کہ آخر وہ اوندھے منہ ہی کیوں گرا۔ اوندھے منہ تو وہ لوگ گرتے ہیں جنھیں دھکا دیا جاتا ہے۔ اگر بشن سنگھ کو مرا ہوا سمجھنے والے ذرا غور کرنے کی زحمت کر لیتے تو اُس دھکا دینے والے شخص کو ضرور تلاش کر لیتے۔ بشن سنگھ کو زندہ دیکھنے والوں کا یہ خیال بھی تھا کہ اسے پندرہ برس قبل ہی ہواؤں کی تبدیلی کا احساس ہو گیا تھا، اس لیے اُس نے درخت کی مانند جم کر کھڑے ہونے کا فیصلہ کر لیا تھا۔ اور اپنے فیصلے پر اس وقت تک قائم رہا، جب غضب ناک آندھی نے اِس کے کئی ساتھیوں کو خاردار تاروں کی دوسری جانب پٹخ دیا تھا۔ اُس نے آندھی کے مخالف سمت چلنے کا فیصلہ کیا تھا۔ اسے زندہ دیکھنے والوں کو یہ سمجھنے میں دیر نہیں لگی کہ اتنے بڑے فیصلے کے لیے پاگل پن ہی درکار تھا۔

افسانہ نگار نے ''ٹوبہ ٹیک سنگھ'' کے بشن سنگھ کو زندہ دکھا کر یہ بیان کیا ہے کہ زمین کے اُس ٹکڑے پر جو تب آزاد تھا اب اس پر جھگڑا ہونے کے بعد زندگی کیسے ارتقا پذیر ہوتی ہے یا اس میں کیسے بگاڑ پیدا ہو جاتا ہے:

بشن سنگھ ہم تجھے کیسے بتائیں یہاں ہم کیسے پہنچے۔ جب تو بے ہوش ہو کر گرا تھا، اس وقت اس جگہ پر جھگڑا نہیں تھا۔ اس کے بعد کوئی جگہ، کوئی انچ ایسا نہیں، کوئی لفظ ایسا نہیں جس پر جھگڑا نہ ہوا ہو، جہاں خون نہ گرا ہو، جہاں خون گرنے کا ہر وقت امکان نہ ہو۔ تو جہاں موجود ہے، اس پر بھی دونوں طرف بہت جھگڑے ہوئے ہیں۔ اب جگہ کا مطلب بھی بدل گیا ہے، اب لفظ، کہانی سب جگہ ہیں، ان پر کس طرح کے جھگڑے ہیں، تو سنے تو تیرے سینے میں اس سے بڑا گھاؤ لگے، جو خاردار تاروں پر گرنے سے تجھے لگا تھا۔ اب طرح طرح کی خاردار تاریں یہاں وہاں ہیں، اور کچھ جو دکھائی بھی نہیں دیتی، اور گھائل روح کو کرتی ہیں [۲۵]......

بشن سنگھ نے خود کو زندہ دیکھنے والوں کی طرف یوں دیکھا گویا پوچھ رہا ہو کہ تم کہاں کے ہو۔ ایک نوجوان نے کہا کہ ہم منٹو کے ٹوبہ ٹیک سنگھ سے ہیں۔ بشن سنگھ اپنے ٹوبہ ٹیک سنگھ سے واقف تھا، منٹو کا ٹوبہ ٹیک سنگھ کہاں سے آ گیا، کچھ اُس

کی سمجھ میں نہ آیا تو ایک اور نوجوان نے اسے بتایا کہ تو جس جگہ گرا تھا، وہ جگہ کسی کی نہیں تھی،منٹو کا ٹوبہ ٹیک سنگھ اسی خاک کے ٹکڑے سے اگا تھا۔مگر خاردار تاروں کے بعد اس ٹکڑے کی حالت عفریت کی سی ہو گئی تھی،جس کے خون کا قطرہ زمین پر گرتا تھا تو اس سے نئے عفریت جنم لیتے تھے۔خاک کے عفریت بننے کی کہانی پرانے زمانوں کی کتابوں میں کہیں نہیں ملتی ،صرف منٹو کے ٹوبہ ٹیک سنگھ میں ملتی ہے،جہاں تجھے ٹھکانا ملا ہے۔منٹو کا ٹوبہ ٹیک سنگھ اور تم دونوں نئے زمانے کے سب سے بڑے اسطورہ ہو۔

دوسرے نوجوان نے بشن سنگھ سے کہا کہ ہم سب اپنے اپنے ٹوبہ ٹیک سنگھ سے جب نکل جاتے ہیں تو واپس نہیں جا سکتے ،اور جس نئے ٹوبہ ٹیک سنگھ میں جا بستے ہیں ،وہاں سے نکل نہیں سکتے ،اور ہر کسی کو نیا ٹوبہ ٹیک سنگھ نہیں ملتا مگر تمھیں نیا ٹوبہ ٹیک سنگھ مل گیا اور یوں تم امر ہو گئے ہو۔بشن سنگھ کی آنکھوں میں تیرتی نمی کو دیکھ کر پہلے نوجوان نے اس سے کہا تم اس لیے دکھی ہو کہ تم امر ہو گئے ہو لیکن سوجی ہوئی ٹانگوں اور گرتے سے سینے میں لگنے والے زخموں سمیت ۔ابدی زندگی بذاتِ خود ایک سزا ہے مگر سوجی ٹانگوں اور رستے زخموں کے ساتھ امر ہونا سزائے عظیم ہے اور یہ دونوں سزائیں ہم تیرے ساتھ کئی پشتوں سے بھگت رہے ہیں۔

اگلی تینوں مختصر کہانیاں حقیقت نگاری کے جادو کو مابعد جدیدیت کی تکنیک کے اثر انگیز اثرات کے ساتھ ظاہر کرتی دکھائی دیتی ہیں۔ اُن کا دوسرا افسانوی مجموعہ فرشتہ نہیں آیا (۲۰۱۷ء) اُن کی مستقل مزاجی اور اُردو افسانے سے محبت اور لگاؤ کا منہ بولتا ثبوت ہے۔

ناصر عباس نیر کے دوسرے افسانوی مجموعہ فرشتہ نہیں آیا اُن کی افسانہ نگاری کی ایک نئی منزل ہے۔ اس مجموعے کی کہانیوں کی فضا بھی وجودی دانشوری اور افسانویت کی خوشگواریت سے لبریز ہے۔ اُن کا افسانوی اسلوب رکاؤ یا ٹھہراؤ کا شکار نہیں ہوا بلکہ اسے مزید مہمیز تنقید نگاری، اُن کے مشاہدے اور عالمی ادب کے مطالعے کے ساتھ ساتھ اُن کے دانشورانہ ذہن اور مقامی بیانیے کی تکنیک و منفرد اسلوب نے عطا کی ہے۔ اس ضمن میں ''ہم سب'' میں آصف فرخی (پ:۱۹۵۹ء) لکھتے ہیں:

> نقاد ناصر عباس نیر کو نو آبادیاتی دور میں قائم کردہ بیانیے سے جو اُلجھن تھی اور اس کو پیچھے چھوڑ کر ایک ایسی وضع کی خواہش جو بہت پرانی تھی ہو اور بالکل نئی بھی، یہ اسلوب ان افسانوں میں ہاتھ آ گیا ہے۔ وہ پرانی باتوں میں مآخذ تلاش کرتے ہیں، پرانی داستانیں اور قصے جو نو آبادیاتی خیالات کی روش میں بے کار اور بے مصرف قرار پاتے تھے لیکن جب ہم ان میں ہم عصری تلازمے تلاش کر لیتے ہیں تو بالکل نئے ہو جاتے ہیں۔ اس

> لیے یہ افسانے اپنے موضوع کے انتخاب سے بھی حیران کرتے ہیں، اپنے اسلوبِ بیان سے بھی اور اس بیان کے لیے اختیار کردہ تکنیک سے بھی حیران سے زیادہ سیراب کرتے ہیں[۲۶]۔

پہلے مجموعے کی کہانیوں کی مانند اس مجموعے کی کہانیوں میں بھی ''اُس''، ''میں''، ''وہ'' اور ''ہم سب'' کردار ہیں۔ افسانہ ''ابا کا صندوق'' باپ کے انتقال کے بعد ورثے میں دیگر چیزوں کے علاوہ ملنے والے صندوق سے منسلک بیٹے کے بیک وقت تجسس اور ڈر پر مبنی کہانی ہے۔ کہانی کا مرکزی کردار خود کو سمجھ سے بالا، اپنی زندگی کی بدترین اُلجھن اور اس کی پیدا کردہ بے بسی میں گرفتار محسوس کرتا ہے۔ بچپن سے اب تک سرسری سنی ہوئی باتیں اُس کے سامنے سنگین حقائق میں تبدیل ہو گئیں۔ پہاڑ جیسی سچائیاں اولاً ذروں کی صورت ظاہر ہوتی ہیں اور اس حقیقت کے ادراک میں مدت گزر جاتی ہے کہ بندے کا معمولی پن ایک دھوکا ہے۔ دھوکے کھاتا انسان جب پہاڑ کے روبرو ہوتا ہے تو خود کو بدترین جہالت میں مبتلا پاتا ہے۔ انھی باتوں کے طفیل اُس نے اپنے باپ سے ایک نیا تعلق قائم ہوتا محسوس کیا جو باپ اور بیٹے کے تعلق سے ہوا تھا۔ صندوق اُس کے لیے ایک آسیب بن چکا تھا۔ اس آسیب سے نجات پانے کے لیے اُس نے اُسے کھولا تو اُس میں کچھ پرانے کاغذ، ایک چھڑی اور ایک آئینہ دیکھ کر اُس کی کیفیت دیکھیے:

> ایک پل کے لیے وہ تذبذب اور مایوسی کے ملے جلے جذبات کی زد پر آیا۔ ایک لمحے کے لیے تو اُسے لگا جیسے وہ عمارت دھڑام سے گر پڑی ہے جس کا طلسماتی خیال اُسے اتنی دُور تک کھینچ لایا تھا..... اُسے لگا کہ ایک عام سی حقیقت کا معمولی پن اُس وقت غیر معمولی طاقت حاصل کر لیتا ہے جب وہ اس دنیا کے عین سامنے ظاہر ہوتا ہے، جسے آدمی کا پر تجسس تخیل پیدا کرتا ہے[۲۷]۔

ناصر عباس نیر کا افسانہ ''فرشتہ نہیں آیا'' مقامی بیانیے کا حامل ہے۔ دس سالہ بچی کی طرف اُس کے باپ کی عمر کا کسان جب بربریت کا ہاتھ بڑھاتا ہے تو دُکھ اور نفرت کا شدید احساس ہوتا ہے۔ اس نے کسان پر حملہ کر کے اُس کا قتل کر دیا۔ بعدازاں وہ دہشت کی انتہا کا تجربہ کرتی ہے جو ڈر سے مختلف اور کہیں بڑی کیفیت ہے۔ افسانہ نگار کے الفاظ میں دیکھیے:

> ''وہ جدوجہد اس کا انتخاب نہیں تھی، اس پر مسلط کی گئی تھی، اور اتنی عجلت میں، اور ایک ایسے بھیانک انداز میں مسلط کی گئی تھی کہ اسے ان طاقتوں سے یہ شکایت کا موقع بھی نہیں ملا تھا جو اس نوع کے فیصلے کرتی ہیں، فرشتوں کی کہانیاں سناتی ہیں، مگر فرشتے نہیں بھیجتی ہیں[۲۸]۔

آج جس معاشرے میں ہم سانس لے رہے ہیں وہاں ہر ظلم، ہر زیادتی عام ہو چکی ہے۔ یہاں معصوم بچے اپنی معصومیت سے بے دردی سے محروم کر دیے جاتے ہیں اور کوئی فرشتہ اُنھیں بچانے یا اُن کی مدد کو نہیں آتا۔ ناصر عباس نیر کا

اشارہ ہماری اخلاقی گراوٹ اور بے رحمانہ حیوانیت کی جانب ہے جہاں بڑا سے بڑا ظلم ہو جائے خدا کا قہر ظالموں پر نہیں ٹوٹتا اور مظلوم کسی فرشتے کا انتظار ہی کرتے رہ جاتے ہیں۔ ناصر عباس نیر کا یہ نمائندہ افسانہ جو اس افسانوی مجموعے کا عنوان قرار پایا ہے، پوری کائنات کی ناکامی کا نوحہ بنتا دکھائی دیتا ہے جہاں انسان بے رحم، مطلب پرست اور پتھر دل ہو چکا ہے اور یہاں فرشتے نہیں آتے۔ افسانہ ''ہوسکتا ہے یہ خط آپ کے نام لکھا گیا ہو'' بھی اگر مکمل سچائی بیان نہیں کرتا تو چھوٹے چھوٹے حقائق کے نامختتم سلسلوں کا ایک حصہ ضرور ثابت ہوتا ہے۔ خواتین کی بے حرمتی کے واقعات حکومتی سخت قوانین کے باوجود بڑھتے جا رہے ہیں۔ جب مجرم کو سرِ عام پھانسی دی جاتی ہے تو اس سے جرم ختم ہونے کے بجائے بڑھتا ہے۔ ایسا اس لیے ہوتا ہے کہ لوگوں میں عبرت حاصل کرنے سے زیادہ نقل کا مادہ ہے، جو بُری باتوں کی نقل کے سو طریقے دریافت کر لیتا ہے۔ لوگ ڈر سے جلد نجات پا جاتے ہیں مگر لذت کی خواہش سے آزاد نہیں ہو پاتے۔

> وہ کچھ کچھ خود سے جھگڑتے محسوس ہوتے تھے، ایک کانٹے کو ہستی کے ان نازک مقامات پر چبھتا محسوس کرتے تھے، جہاں زخم گہرا لگتا ہے، اور بھرتا بھی نہیں۔ میں ان کے اندر کی کھد بد کو ایک ناقابلِ برداشت دہشت تک پہنچانا چاہتا تھا...... میں انھیں اس آخری حد تک لے جانا چاہتا تھا، جہاں پہنچ کر تمام احساسات دہشت انگیز ہو جاتے ہیں...... اور جہنم کا نقشہ پیش کرنے لگتے ہیں[۲۹]۔

خواتین اور بچوں کی بے حرمتی کے واقعات کو خبروں اور ٹیلی ویژن ڈراموں اور فلموں میں کھول کر بیان کرنے سے لوگوں میں تجسس اور لذت یابی کی خواہش اُبھرتی ہے لہٰذا افسانہ نگار یہ چاہتے ہیں کہ بُرے کاموں کا بُرا انجام دکھانے کی زیادہ ضرورت ہے۔ کسی بھی چیز کا صرف ایک پہلو دیکھنا اور باقی حِصّوں کو فراموش کر دینا ہماری عادت ہے۔ مسئلے کے تمام پہلوؤں کو دیکھا جانا ضروری ہے۔

پہلے افسانوی مجموعے کی طرح اس مجموعے میں بھی تکنیک اور بیان کا خوب صورت امتزاج مختصر حکایات میں دکھائی دیتا ہے۔ قارئین و ناقدین اس امر کا فیصلہ کر سکتے ہیں کہ ان میں کون سی حکایات جدید ہیں اور کون سی مابعد جدید یا پھر دونوں ملی جُلی ہیں۔ ان حکایات کے عنوانات ہی بے حد دل چسپ معلوم ہوتے ہیں جیسا کہ ''شکر اُس کا جس نے ہمیں آدمی یا سور نہیں بنایا'' اور ''اور شکم کی بھوک سیر ہو جاتی ہے، زبان کی نہیں''۔

ناصر عباس نیر چوں کہ ایک مستند نقاد ہیں اور بین الاقوامی تنقید اور ادب کے مطالعے پر اُن کی گرفت خاصی مضبوط ہے لہٰذا انھوں نے اپنے افسانوی تجربات میں بخوبی جدید تر ادبی اصطلاحات اور مختلف پیچیدہ تکنیکوں کو استعمال کیا ہے۔ جن کی تفہیم کچھ زیادہ آسان بھی نہیں۔ ان افسانوں کی تفہیم کے لیے ان کا مطالعہ ایک سے زائد بار کرنے کی ضرورت پڑتی

ہے۔حکمت و دانش سے لبریز کئی جملے ضرب الامثال کی مانند افسانوں کے بیچ میں نگینوں کی طرح آراستہ ہیں ،جو افسانوں کی اثر انگیزی دوبالا کرتے ہیں۔اپنے وطن اور اپنے وجود کی خاک سے محبت اور گہرے تعلق کی بازیافت کے ذریعے مختلف جدید تر تکنیکوں اور اسلوبیاتی تنوع کے ساتھ بنیادی انسانی وجودی سوالات تک رسائی کا حصول اور گہری انسانی نفسیاتی بصیرتوں اور سیاسی و سماجی مسائل کا ادراک اور ان کی پیچیدہ گتھیوں کو سلجھانا اور کسی ایک مخصوص بیانیہ اسلوب پر مرتکز نہ رہنا ناصر عباس نیر کی افسانہ نگاری کی خصوصیات ہیں ،جن کے باعث انھوں نے اُردو افسانہ نگاری کے میدان میں اپنا ایک منفرد مقام بنا لیا ہے۔ اُن کے افسانوں کی مجموعی فضا وجودی دانشوری سے تشکیل پذیر ہوئی ہے جو کہ عہدِ حاضر کے انسان کو درپیش مختلف سیاسی، اخلاقی اور سماجی مسائل اور اُس کے ذہنی خلفشار کی نمائندگی کے ساتھ ساتھ اُس کی اصلاح کی ذمہ داری بھی خود پر عائد کیے ہوئے ہے۔

حواشی و حوالہ جات

* (پ: ۱۹۸۳ء)اسسٹنٹ پروفیسر، شعبۂ اردو، کنیئرڈ کالج برائے خواتین یونی ورسٹی، لاہور۔

۱۔ ناصر عباس نیر،'' کہانی کا کوہِ ندا''، مشمولہ خاک کی مہک (لاہور: سنگ میل پبلی کیشنز، ۲۰۱۶ء)، ۲۰۔

۲۔ ایضاً، ۲۲-۲۳۔

۳۔ ناصر عباس نیر،'' کفارہ''، مشمولہ خاک کی مہک، ۳۷۔

۴۔ ایضاً، ۴۶۔

۵۔ ناصر عباس نیر،'' ولدیت کا خانہ''، مشمولہ خاک کی مہک، ۶۰۔

۶۔ ایضاً، ۶۸۔

۷۔ غالب ، اسد اللہ خاں، دیوان غالب جدید (المعروف بہ نسخۂ حمیدیہ) مرتبہ مفتی محمد انوار الحق (بھوپال: مدھیہ پردیش اُردو اکادمی، طبع دوم، ۱۹۸۲ء)، ۱۹۴۔

۸۔ ناصر عباس نیر،'' ولدیت کا خانہ''، ۷۰۔

۹۔ ایضاً، ۸۹۔

۱۰۔ ایضاً، ۹۳۔

۱۱۔ ایضاً، ۹۵۔

۱۲۔ ایضاً، ۹۹۔

۱۳۔ ناصر عباس نیر،'' ہاں یہ بھی روشنی ہے''، مشمولہ خاک کی مہک، ۱۰۲۔

۱۴۔ ایضاً، ۱۰۵-۱۰۶۔

۱۵۔ افتخار جالب کا افسانہ ''تینتیس دیوتا''، طاہرہ صدیقہ کی مرتبہ کتاب نئی لسانی تشکیلات اور افتخار جالب کے افسانے میں صفحہ ۹۳ سے ۱۰۶ تک موجود ہے۔ یہ کتاب ۲۰۱۷ء میں مقصود پبلشرز، لاہور سے شائع ہوئی۔

۱۶۔ افتخار جالب کا افسانہ'' ساتواں نیلگوں''، مشمولہ نئی لسانی تشکیلات اور افتخار جالب کے افسانے، مرتبہ طاہرہ صدیقہ صفحہ ۱۰۷ سے ۱۱۶ تک موجود ہے۔

۱۷۔ ناصر عباس نیر،'' ہاں یہ بھی روشنی ہے''، مشمولہ خاک کی مہک، ۱۰۷-۱۰۸۔

۱۸۔ ناصر عباس نیر،'' جھوٹ کا فیسٹیول''، مشمولہ خاک کی مہک، ۱۱۲۔

۱۹۔ ایضاً، ۱۲۳۔

۲۰۔ ایضاً، ۱۲۷۔

۲۱۔ ناصر عباس نیر،'' مرنے کے بعد مسلمان ہوا جا سکتا ہے؟''، مشمولہ خاک کی مہک، ۱۳۶۔

۲۲۔ ناصر عباس نیر،'' کہاں ہوں''، مشمولہ خاک کی مہک، ۱۴۰۔

۲۳۔ ایضاً، ۱۴۲-۱۴۳۔

۲۴۔ ناصر عباس نیر،'' بشن سنگھ مرا نہیں تھا''، مشمولہ خاک کی مہک، ۱۴۴۔

۲۵۔ ایضاً، ۱۴۷۔

۲۶۔ آصف فرخی۔'' فرشتہ نہیں آیا''، (۲۶۔فروری، ۲۰۱۸ء)، www.humsub.com.pk/110544/asif-farrukhi-78 (۲۸ جون ۲۰۱۹ء)

۲۷۔ ناصر عباس نیر،'' ابا کا صندق''، مشمولہ فرشتہ نہیں آیا (لاہور: سنگ میل پبلی کیشنز، ۲۰۱۷ء)، ۱۳۔

۲۸۔ ایضاً، ۸۷

۲۹۔ ناصر عباس نیر،'' ہوسکتا ہے یہ خط آپ کے نام لکھا گیا ہو''، مشمولہ فرشتہ نہیں آیا، ۶۵۔

مآخذ

آصف فرخی۔'' فرشتہ نہیں آیا''۔۲۶۔فروری، ۲۰۱۸ء۔ www.humsub.com.pk/110544/asif-farrukhi-78۔ ۲۸ جون ۲۰۱۹ء۔

طاہرہ صدیقہ۔ مرتبہ نئی لسانی تشکیلات اور افتخار جالب کے افسانے۔ مقصود پبلشرز۔ لاہور، ۲۰۱۷ء۔

غالب، اسد اللہ خاں۔ دیوان غالب جدید (المعروف بہ نسخۂ حمیدیہ) مرتبہ مفتی محمد انوار الحق۔ بھوپال: مدھیہ پردیش اُردو اکادمی، ۱۹۸۲ء۔

نیر، ناصر عباس۔ خاک کی مہک۔ لاہور: سنگ میل پبلی کیشنز، ۲۰۱۶ء۔

______ فرشتہ نہیں آیا۔ لاہور: سنگ میل پبلی کیشنز، ۲۰۱۷ء۔

محمد نوید*

انور سجاد کا غیر مطبوعہ اردو اسٹیج ڈراما ”ایک تھی ملکہ“: متنی وعلامتی جائزہ

Abstract:

***Ēk thī Malikā*: An Unpublished Stage Drama of Enver Sajjad—Textual and Symbolic Analysis**

Enver Sajjad is well-known in the Urdu world as a short story writer, novelist and a playwright. He served as the first chairman of the Alhambra Arts Council (1973-1975) and recieved the Pride of Performance award in 1989. This article presents an analytical study of his first—yet unpublished—stage drama, *Ēk thī Malikā*. It reveals him as a unique stage drama writer whose symbolism ranges from social evils on one end to political oppression on the other. Through his unique style, he innovated the genre on many levels and presented a complete picture of his times despite limited resources.

Keywords: Urdu Stage Drama, Pakistani Urdu Stage Drama, Modern Urdu Drama.

انور سجاد(۱۹۳۵ء۔۲۰۱۹ء) افسانہ نگار، ناول نگاراور ٹی وی ڈراما نگار کی حیثیت سے اردو زبان و ادب میں ایک خاص مقام رکھتے ہیں۔ادبی نگارشات کے علاوہ رقص، موسیقی،اداکاری اور مصوری جیسے فنون لطیفہ سے ان کی عملی وابستگی بھی ان کی

انفرادیت ہے۔قیام پاکستان(۱۹۴۷ء) کے فوراً بعد الحمرا لاہور آرٹس کونسل فنون لطیفہ کے فروغ کے سلسلے میں ایک اہم ادارے کے طور پر وجود میں آیا۔فنون لطیفہ اور ادائیہ فنون کے فروغ کے سلسلے میں الحمرا لاہور آرٹس کونسل نے بہت اہم کردار ادا کیا۔ انور سجاد بھی اس ادارے کی محفلوں کو رونق بخشتے رہے۔۸۔ اگست ۱۹۷۳ء میں وہ اس ادارے کے پہلے صدر نشیں منتخب ہوئے اور ۱۹۷۵ء میں انتظامی طور پر تو مستعفیٰ ہو گئے لیکن الحمرا لاہور آرٹس کونسل سے ان کی وابستگی آخری دم تک رہی۔انور سجاد جب تک الحمرا لاہور کے صدر نشیں تھے، ان کا اپنا لکھا ہوا کوئی اسٹیج ڈراما الحمرا لاہور آرٹس کونسل میں پیش نہیں ہوا لیکن بعد میں ان کے تین اسٹیج ڈرامے ایک تھی ملکہ(۲۱ مئی ۱۹۸۱ء)،خطرۂ جان(۱۹۸۱ء)[۱] اور میری جان (۷ دسمبر ۱۹۸۶ء)[۲] پیش ہوئے۔انور سجاد نے اپنے مضمون''میرا عہد'' میں ایک تھی ملکہ کا ذکر کیا ہے کہ''ایک تھی ملکہ فیض احمد فیض (۱۹۱۱ء۔۱۹۸۴ء) کے زمانہ میں پیش کیا گیا''[۳]۔الحمرا لاہور آرٹس کونسل کے ریکارڈ کے مطابق فیض احمد فیض ۱۹۵۹ء سے ۱۹۶۲ء تک سیکرٹری کے عہدے پر فائز رہے۔انور سجاد الحمرا لاہور آرٹس کونسل کے پہلے صدر نشیں ۸ اگست ۱۹۷۳ء میں منتخب ہوئے اور ۲۶ اپریل ۱۹۷۵ء کو ان سے جبری استعفیٰ لیا گیا[۴]۔اس سے یہ بات ثابت ہوتی ہے کہ انور سجاد کا یہ کھیل پہلی بار الحمرا لاہور آرٹس کونسل میں فیض احمد فیض کے زمانے(۱۹۵۹ء سے ۱۹۶۲ء) میں پیش کیا گیا تھا۔

میرے پیش نظر ایک تھی ملکہ کا وہ سکرپٹ(Script) ہے جو انور سجاد کے ہاتھ سے لکھا ہوا باریک لکھائی میں بڑے سائز کے ۴۲ صفحات پر مشتمل ہے۔اس مسودے پر انور سجاد کے دستخط کے ساتھ ۲۱ مئی ۱۹۸۱ء کی تاریخ درج ہے لیکن الحمرا لاہور کے اسٹیج پر اس کھیل کی یہ تیسری پیش کش ہے۔اس کھیل کے زیر نظر مسودّے کے سرورق پر انور سجاد نے پہلے اس کا عنوان ایک تھا بادشاہ لکھا، پھر اسے قلم زد کیا اور نیا عنوان ایک تھی ملکہ رکھا۔انور سجاد کا یہی کھیل کراچی آرٹس کونسل میں ایک دفعہ کا ذکر ہے (*Once upon a time*) کے عنوان سے ۲۰۰۵ء میں بھی پیش ہوا۔کراچی آرٹس کونسل میں پیش ہونے والے کھیل کے ٹائپ(type) شدہ مسودّے کے متن میں کسی طرح کا ترمیم و اضافہ نہیں کیا گیا۔

ایک تھی ملکہ تین ایکٹ پر مشتمل ایک فارس(farce) ہے جو علامتی سطح پر ایک طنز ہے۔اس کھیل میں اقتدار کو موضوع بنایا گیا ہے کہ اقتدار کے حصول کے لیے لوگ کیا کیا کرتے ہیں اور صاحبِ اقتدار کرسیوں پر بیٹھ کر کیا گل کھلاتے ہیں۔اس میں سیاسی صورت حال ایک لحاظ سے دل چسپ بھی ہے کہ ملکہ کو ایک علامت کے طور پر استعمال کر کے ایک ایسا ماحول پیدا کر کے بات کہنے کی جگہ بنا لی گئی ہے جو مقتدر طبقوں کی سوچ اور عمل کی عکاسی کرتی ہے۔اس کھیل میں کہانی کا زمانہ غیر متسلسل (nonlinear time) انداز میں پیش ہوا ہے۔کھیل کا آغاز زمانہ حال میں ہوتا ہے۔پھر بادشاہ اپنے

محل میں ایک فارس پیش کرتا ہے۔ جس کو ڈراما نگار نے ''ایک دفعہ کا ذکر ہے'' سے شروع کیا ہے، مقام: ''کہیں بھی لیکن اسی کرہ ٔارض پر'' خاصا معنی خیز ہے۔ اس ڈرامے میں خودکلامی (monologue) کی تکنیک (teachnique) استعمال کی گئی ہے۔ جس سے اس کھیل کے کرداروں کے خفیہ عزائم ظاہر ہونے کے ساتھ ساتھ ڈرامے کے ناظرین کو براہ راست یہ کردار اپنی جانب متوجہ کرتے اور ڈرامے میں شامل کرتے دکھائی دیتے ہیں۔ اس سے ناظرین کی ڈرامے میں دل چسپی مزید بڑھتی ہے۔ اس کھیل میں خارجی تصادم (external conflict) سے سیاسی صورت حال کو پیدا کیا گیا ہے۔ کرداروں کی کشمکش کے پس منظر میں اپنے عہد کے سیاسی حالات و واقعات (۱۹۵۸ء کا مارشل لا) کو پیش کیا گیا ہے۔

انور سجاد نے اس کھیل کے کرداروں کے ذریعے نظام حکومت کے پُرزوں اور تخت و تاج کے پجاریوں پر طنز کیا ہے کہ سیاست اور اقتدار میں تخت کی ہوس اتنی خطرناک ہوتی ہے کہ وہ ملک، قوم ، مذہب ، انسانیت اور اخلاقیات کسی چیز کو ملحوظ خاطر نہیں رکھتی۔ آرٹ ،کلچر ، تہذیب و ثقافت سب دکھاوا ہیں۔ اقتدار کی کرسی پر بیٹھے لوگ شوپیس (showpiece) کی طرح ہوتے ہیں۔ یہ کردار آج کے دور میں بھی ہماری سیاسی صورت حال کا ایک منظر نامہ پیش کرتے ہیں۔ ان کے کرداروں میں اقتدار حاصل کرنے کی منصوبہ بندی اور ہوس جاہ و منصب ذرا ملاحظہ کیجیے :

طبیب: یہ ایک بہت سنجیدہ فیصلہ ہے ۔ میرا خیال ہے ہمیں چند منٹوں کے لیے علیحدہ علیحدہ ، علیحدگی میں سوچنا چاہیے اور اس سوچ کو نشتروں سے کریدنا چاہیے۔ ہم بعد میں پھر اسی جگہ ملیں گے اور دیکھیں گے کہ ہمارا آپس میں اتفاق رائے بھی ہے یا نہیں ۔

وزیر اعظم : ٹھیک..... (کاہن اور طبیب پرے جا کر سوچ میں ٹہلنے لگتے ہیں) ایک مرتبہ بادشاہ راستے سے ہٹ جائے تو پھر میں محل میں وہ اصلاحات نافذ کروں گا کہ رہتی دنیا تک قائم رہیں گی ۔ محل میں ثقافت تو نام کو نہیں ، بد تہذیب اکٹھے ہو گئے ہیں۔ سارے کے سارے..... بادشاہ نہیں جانتا کہ بادشاہ ہمیشہ ان ثقافتی ورثوں سے جانے جاتے ہیں جو وہ اپنے پیچھے چھوڑ جاتے ہیں ۔ سب سے بڑی بات یہ کہ میں سیاحت کے فروغ کے لیے اہرام مصر سے الحمرا محلات تک سب کچھ یہاں لا کر اکٹھا کر دوں گا تاکہ tourists کہیں اور جا ہی نہ سکیں ۔ آئندہ نسلیں مجھے شہنشاہِ ثقافت کے طور پر جانیں گی ۔

طبیب: (خودکلامی) شاہی طبیب کی حیثیت سے میری انگلیاں سب کی نبضوں پر ہیں اور ملکہ تو میری شاگرد بھی ہے ۔ میرے لیے لاشوں کا پوسٹ مارٹم تو وہی کرتی ہیں۔ شاہی خزانہ سائنسی تجربات پر لٹا دوں گا۔ پیشہ طب چھوڑ کر ادویات کی فیکٹریاں لگاؤں گا ۔ اچھا بزنس ہے ۔ طب میں کیا پڑا ہے۔ لوگوں کو بالآخر مرنا تو ہوتا ہی ہے ۔

کاہن: (خودکلامی) ہر شخص کی طرح کہ جسے تعلیم حاصل کرنے کے لیے درس گاہ میں جانا پڑتا ہے۔ مجھے بھی جانا پڑا ، میں ہر جماعت میں کئی کئی بار فیل ہوا، یہ کوئی نہیں جانتا کہ مجھے دہریت میں پی ایچ ۔ ڈی تنگ آ کر دی گئی تھی ۔ ہاں البتہ جو چیزیں

میں نے انتہائی لگن سے سیکھیں، وہ تھی مشروبات کا استعمال (بوتل سے گھونٹ بھرتا ہے) جب بادشاہ نے کہا کہ مجھے کاہن معبد منکرانِ خدا چاہیے لہٰذا جو بھی گدا گر تمھیں شہر میں سب سے پہلے داخل ہوتا نظر آئے پکڑ لاؤ.....دربار کے مخبر مجھے پکڑ کے لے آئے ..... جب میں ہوش میں آیا تو مجھے یقین تھا کہ میں خالقِ حقیقی سے جا ملا ہوں اور اب میری خیر نہیں۔ بہر حال تب سے میں دہریت کا پرچار کر رہا ہوں اور حرام ہے جو کسی کو قائل کر سکا ہوں۔جس طرح یہ لوگ ایک دوسرے کے پیچھے پڑے ہیں، مجھے یقین ہے جب قتال ختم ہو گا تو میں تنہا باقی رہ جاؤں گا..... اور میں..... بادشاہ !..... [۵]

ان کرداروں کے ذریعے ڈراما نگار نے طنزیہ انداز میں بتایا ہے کہ اقتدار ایک اندھی اور بہری قوت ہے ۔ہمارے ہاں بادشاہت اور اختیارات نااہلوں کا مقدر بنتے ہیں جن کے تمام فیصلے غلط ہوتے ہیں ۔

اس کھیل میں بادشاہ کو نہ تو ملک کی گرتی ہوئی معیشت کی کوئی فکر ہے اور نہ ملکی سالمیت کی،فکر ہے تو صرف اپنے تاج وتخت کی جسے وہ چمکتا دکھائی دیتا ہے۔ڈراما نگار نے اس کھیل کے ذریعے دکھایا ہے کہ ایک بادشاہ اگر عدل و انصاف اور اچھائی کے رستے پر چلے تو اُس کی بادشاہت کامیاب نہیں ہوسکتی لہٰذا اُسے سازشی ہونا چاہیے ۔اپنے اطراف سے چوکنا رہتے ہوئے ہر وقت باخبر رہنا چاہیے کہ کہیں اُس کے تخت کو کوئی اُس سے چھین نہ لے۔اُسے کسی بھی فرد پر اعتبار نہیں کرنا چاہیے۔بادشاہ نے اس مقصد کی خاطر ایک مخبر کو مقرر کر رکھا تھا جو پل پل کی خبر بادشاہ تک پہنچاتا تھا۔جب اُس کی لاش ملنے پر دربار میں سب حیران ہوتے ہیں کہ اسے کس نے قتل کیا تو بادشاہ کے مکالمے ملاحظہ کیجیے:

بادشاہ: بالکل ۔کسی نے تو اسے مارا ہے۔(سب گھوم کر اسے دیکھتے ہیں۔حیران) شام بخیر۔تخت کے دعوے داران ۔تم سب کے لیے ایک نصیحت ۔ایک بادشاہ کو پتا ہوتا ہے کہ مخبر کی اطلاعات بادشاہ سے زیادہ ہوتی ہیں لہٰذا میں نے مخبر پر ایک اور مخبر مامور کر رکھا تھا.....ایک اچھا بادشاہ یہ جانتا ہے کہ وہ کسی نہ کسی محلاتی سازش کا کبھی نہ کبھی ضرور شکار ہو گا ۔بادشاہ سازش کا مرکز ہوتا ہے۔جب کسی بادشاہ کے ذہن سے یہ بات نکل جاتی ہے تو فوراً مر جاتا ہے۔مجھے فنا نہیں ۔محض اس لیے کہ میں جانتا ہوں تم سب میرے تخت وتاج کے پیچھے پڑے ہو۔لاؤ ۔میرا تاج مجھے واپس کر دو[۶] ۔

بادشاہ کو اس کھیل میں ایسا دکھایا گیا ہے جو ایک ناخواندہ اور جاہل شخص کو کاہنِ اعظم بنا دیتا ہے اور ایک چالاک و مکار شخص کو وزیر اعظم کا رُتبہ عطا کرتا ہے۔اُس کا ذوق سلیم سے کوئی تعلق نہیں ،آرٹ ،ثقافت اور موسیقی سے کوئی رغبت نہیں ۔مثلاً:

بادشاہ: میں نے تمھیں مدت سے نہیں دیکھا نوجوان۔موسیقی سے مجھے کبھی شغف نہیں رہا۔میں اینٹی میوزک ہوں ۔ہماری عمر میں مجھے اور ملکہ کو ناچ گانے سے کیا دل چسپی ہوسکتی ہے...... تم آتش بازی کے بارے میں کچھ جانتے ہو۔؟

موسیقار: آتش بازی؟ عالم پناہ؟

بادشاہ: ہوں۔مہمانوں کے تفننِ طبع کے لیے۔مجھے بچپن ہی سے آتش بازی کا بہت شوق رہا ہے۔دھماکے کی چیزیں شعلوں میں چنگاریوں میں جلتی بجھتی ہوئی۔پٹاخے۔ہوائیاں۔شور شرابا۔ٹھوں ٹھاہ۔تمھاری موسیقی سے کہیں زیادہ سریلا۔میں چاہتا ہوں یہ پارٹی ایک Bang کے ساتھ اختتام پذیر ہو۔

موسیقار: لیکن عالم پناہ۔آتش بازی کے بارے میں میرا علم بہت ناقص ہے۔

بادشاہ: تو آج شام تک اس علم پر عبور حاصل کر لو۔اور سنو، یہ راز ہے۔میں چاہتا ہوں یہ آتش بازی والا سلسلہ ذرا سرپرائز رہے۔سارا سامان میں تمھیں مہیا کروں گا .....میری مانو تو یہ موسیقی کا پیشہ چھوڑ دو۔میری سلطنت میں یا کم از کم میرے دربار میں اس کا کوئی مستقبل نہیں ۷۔

انور سجاد بنیادی طور پر ذوقِ جمالیات کے حامل فنکار تھے۔وہ صدا کار، اداکار، ماہر رقاص، بہترین مصور، افسانہ نگار، ناول نگار، ٹیلی ویژن ڈراما نگار اور تھیٹر سے بیک وقت وابستہ تھے۔چوں کہ وہ خود فنونِ لطیفہ کی ان تمام اشکال سے وابستگی رکھتے تھے لہٰذا اس امر کے بھی حامی تھے کہ جس طرح دنیا بھر کے ترقی یافتہ ممالک یا بین الاقوامی سطح پر دنیا کی زندہ اقوام اپنی تہذیب، ثقافت اور فنونِ لطیفہ کو اہمیت دیتی اور انھیں اپنی پہچان بناتی ہیں۔ ہمارے یہاں بھی اربابِ اختیار اور اقتدار کے حامل افراد کو اپنے ملک کے فنکاروں کی قدر کرنا چاہیے اور اپنے لوک ورثے اور اپنی ثقافت کو محفوظ کرنے کی جانب توجہ دینی چاہیے۔بحیثیت ایک فنکار اُنھوں نے اداکاری، موسیقی اور آرٹ کی تمام اشکال کے لیے احترام اور توقیر کا احساس اُجاگر کیا ہے۔

اس کھیل میں بادشاہ کو ظالم اور بے رحم دکھایا گیا ہے۔کیوں کہ جس میں مکاری، چالاکی اور بے رحمی کی صفات پائی جائیں، وہی نظامِ حکومت سنبھال لیتا ہے جیسا کہ اس ڈرامے کے اختتام پر معذور ولی عہد شہزادہ اور اُس کی خدمت پر مامور کنیز جو کہ پہلے بادشاہ کی ملکہ بن کر اقتدار پر قابض ہونے کی خواہش مند تھی، دبے پاؤں آتے ہیں۔معذور ولی عہد شہزادہ اپنی بیساکھی مار کر بڑی بے رحمی سے بادشاہ کو ہلاک کر دیتا ہے اور وہ دونوں اقتدار پر قبضہ کر لیتے ہیں۔صاف ظاہر ہے کہ مکار کنیز ہی ولی عہد شہزادے کو بادشاہ کے قتل پر اُکسانے میں اور اُسے اپنی ملکہ بنانے پر تیار کرتی ہے اور احمق اور معذور نیا بادشاہ کسی بھی قسم کے فرمان جاری کرنے کے قابل نہیں لہٰذا اصل حکومت کنیز کی ہو گی۔ڈراما نگار نے طنز کے ذریعے اقتدار کی غلام گردشوں اور ہمارے نظامِ حکومت میں موجود ایسی تمام

خرابیوں کا اظہار کیا ہے۔انور سجاد بنیادی طور پر جبر اور استحصال دشمنی کے قائل تھے۔اُن کے افسانوں اور ناولوں میں بھی طبقاتی سماج کی تبدیلی،مساوات اور انسانی حقوق کا حصول اور ہر قسم کے جبر اور استحصال سے نجات کی آرزو کا اظہار ملتا ہے۔اس ڈرامے میں بھی طنز و مزاح اور ڈرامائی واقعاتی مزاح کے ذریعے وہ نا اہل صاحب اقتدار حکمرانوں کی اصلاح کے خواہش مند ہیں کہ اقتدار کی کرسیوں پر براجمان حکمرانوں کو عوام الناس کی فلاح و بہبود کا خیال رکھنا چاہیے۔عدل و انصاف کو حکومت کی بنیاد بنانا چاہیے اور اپنی ملکی تہذیب و ثقافت ،تعلیم اور قانون کو بہتر نمونے کے طور پر استعمال کرنا چاہیے۔

اس ڈرامے میں انور سجاد نے ملکی مایوس کُن سیاسی صورت حال ،جبریت،جنگ کے خوف،طبقاتی کشمکش ، انسانی اخلاقی اقدار کے زوال ،منافقت و ریا کاری اور انسان کی مفاد پرستی ،ہوس و لالچ کو علامتیت کا سہارا لے کر اُبھارا ہے۔

ان تمام کرداروں کی زبان درباری نہیں لیکن ان کا مزاج درباری ہے ۔ڈرامے میں اردو اور انگریزی کے ملاپ سے خوب صورت زبان لکھی گئی ہے،جس میں علامت،استعارہ اور تشبیہات کو استعمال کیا گیا ہے ۔طویل مکالمے بھی انتہائی دل چسپ ہیں۔ان کا بات کرنے کا انداز بہت دل چسپ ہے ۔ ہر کردار اپنی لسانی انفرادیت رکھتا ہے ۔ بادشاہ کا نام انگریزی زبان کا لفظ ''ٹونی '' رکھا گیا ہے ۔ اس کے علاوہ ڈرامے میں انگریزی زبان کے الفاظ کثرت سے استعمال کیے گئے ہیں جیسے نائٹ گاؤن(night gown)،یور ہائی نس(your highness)،سکینڈل(scandal)، اینٹی میوزک(antimusic)، ایجنٹ(agent)،میڈیکل سرٹیفکیٹ(medical certificate)،آرٹ(art)،سوشل سائنسز(social sciences)،سینس(senses)،ہوپ لیس کیس(hopeless case)،رومینٹک(romantic)،پارٹی(party)،بینگ(bang)،سک لیو(sick leave)وغیرہ۔

انور سجاد کے اس ڈرامے کا اسلوب خاصا دل چسپ ہے ایک طرف تو قدیم و جدید دور کی یک جائی اور دوسری جانب اُردو اور انگریزی زبان کا ملاپ،طنز اور مزاح کی چاشنی اور اس کھیل کی بنیاد میں انور سجاد کا بنیادی مقصد نظامِ حکومت کی اصلاح ہے۔ڈرامے کے مکالمے انتہائی جان دار اور چست ہیں اور ان میں نہایت لطیف طنز و مزاح موجود ہے۔

وزیر: جان کی امان پاؤں تو۔

بادشاہ: جان کی امان پانے میں تم لوگ سلطنت کا آدھا وقت ضائع کر دیتے ہو۔کہو۔

وزیر: لیکن عالم پناہ قاضی غیر حاضر ہے۔

بادشاہ: اس کی طبیعت ناساز ہے اور اس نے ہمیں.....؟ کرنے کی درخواست کی ہے۔قاضیوں کا پینل ہم نے اس لیے مقرر نہیں کیا کہ اس سے رعایا کا سرمایہ ضائع ہوتا ہے۔تم الزامات پڑھو۔

وزیر: (نعرہ لگاتا ہے) بادشاہ سلامت

باقی سب: سلامت رہے۔

وزیر: تاجِ سلطنتِ تاج دار بنام کاہن معبدِ منکرانِ خدا۔الزام لگایا جاتا ہے کہ کاہن کفر کے کلمات کہنے کا مرتکب ہوا ہے۔ چشم دید گواہوں کا کہنا ہے کہ ملزم کھلے بندوں یہ اعلان کرتا پھرتا ہے کہ ایک ایسی الوہی طاقت کا وجود ہے جو ایک ہے جو سب سے اعلیٰ اور برتر ہے وہ جو چاہتا ہے، ہوتا ہے۔یعنی مختصراً یہ کہ خدا کا وجود ہے۔تاجِ سلطنت یہ ثابت کرسکتا ہے کہ اس نے یہ الفاظ بارہا کہے۔''اگر خدا ہوا تو؟'' خواتین وحضرات ،درباریانِ عوام و خاص۔مردود نے یہ الفاظ کہے۔سوچیے کہ یہ شخص عالم پناہ اور سلطنتِ تاج دار کا کتنا بڑا باغی ہے۔کتنا بڑا کافر ہے۔آستین کا سانپ ہے ،اور بادشاہ: بس۔زیادہ زورِ خطابت کی ضرورت نہیں۔تم ہر موقع پر خودنمائی کے شوقین ہو۔اس کا جرم ثابت ہو چکا ہے۔کیا تم اپنی صفائی میں کچھ کہنا چاہتے ہو۔

ملکہ: (طبیب سے جیسے کان میں) صفائی کے بعد کیا صفائی ہو گی۔لیکن ضابطے کی کارروائی بھی ضروری ہے۔

طبیب: اس صفائی کے بعد عالم پناہ سے درخواست کریں کہ اس کی لاش ہمیں سائنسی تجربات کے لیے دے دیں۔

بادشاہ: بولو۔کافر کاہن۔کچھ کہنا چاہتے ہو۔(کاہن کی سمجھ میں نہیں آتا کیا کرے)

وزیر: کاہن۔میرا پہلا سوال تم سے یہ ہے کہ۔

بادشاہ: یار کیوں بور کرتے ہو وزیر اعظم۔تم بہت سُست ہو۔میں خود سوال کروں گا۔بولو کاہن تم اقرار کرتے ہو کہ تم مجرم ہو۔

کاہن: مجھے معلوم نہیں عالم پناہ۔میں تو سویا رہتا ہوں۔

بادشاہ: چوں کہ تم اپنے جرم کی صحت سے انکار نہیں کرتے، اس لیے تمھارا جرم ثابت ہے۔اگر تم انکار کر بھی دو تو کیا فرق پڑتا ہے۔ہم سب جانتے ہیں کہ تم مجرم ہو۔اچھا اب آف دی ریکارڈ بتاؤ کہ اس قسم کے کفر کے کلمے کہنے سے تمھارا مقصد کیا ہے کہ اگر خدا ہوا تو۔کیا اس کا مطلب یہ تو نہیں کہ تم کسی غیر مرئی طاقت کے حوالے سے میری اتھارٹی کو بطور بادشاہ یعنی مجھے کسی کے تھلے لگانا چاہتے ہو۔

....

بادشاہ: تو پھر تم چاہتے کیا ہو۔؟

کاہن:اس وقت دوگھونٹ مشروب ،پھر قیلولہ۔میں صبح سے sick leave پر جانے کی کوشش میں تھک گیا ہوں اور اب یہ مقدمہ۔

بادشاہ:لیکن خدا۔؟ یہ لفظ تمھاری زبان پر آیا کیسے؟

کاہن: پتہ نہیں ۔خدا ہی جانتا ہے۔اس لفظ سے ہر وہ دھندچھٹ جاتی ہے جس کے پیچھے نظر کچھ نہیں آتا۔

بادشاہ: میرے پلے تو کچھ نہیں پڑا۔

کاہن : میرے پلے بھی کچھ نہیں عالم پناہ...... میں تو بس یہ سوچتا ہوں ۔اگر وہ ہوا تو۔

بادشاہ: وہ مشروب جو تم بیماری کے بہانے پیتے رہتے ہو، چھوڑ دو۔شاہی طبیب تم اس مشروب کے مضر اثرات بتاؤ۔

طبیب: مجھے آپ سے مکمل اتفاق ہے عالم پناہ۔یہ موذی مشروب ،دراصل شرابِ معرفت ہے کہ اسے غلط راستے پر لے گیا ہے۔اس پر دیوانگی کے دورے پڑتے ہیں۔اس مشروب نے اس کے دماغ کے خلیے بے کار کر دیے ہیں[۸]۔

ڈراما نگار نے بادشاہ کو انتہائی مغرور ومتکبر دکھایا ہے جو طاقت کے نشے میں خود کو مطلق العنان خدا سمجھ بیٹھا ہے اور پوری کائنات کو اپنے تابع قرار دیتا ہے ۔کاہن اُسے حیرت سے دیکھتا رہ جاتا ہے ۔اچانک بادشاہ کو زور دار چھینکیں آنے لگتی ہیں جو روکے نہیں رُکتیں تو کاہن فاتحانہ انداز میں کہتا ہے اگر آپ کا اختیار ہے تو چھینکیں روک کر دکھایئے۔انور سجاد ترقی پسندیدیت کے تحت آمرانہ اور ظالم و جابر استعماریت کے مخالف تھے لہٰذا مزاح پر غالب آتے طنز کے ذریعے اُنھوں نے طاقت کے نشے میں چُور آمرانہ نظام کی نمائندگی بادشاہ کے کردار کے ذریعے کی ہے۔

اس کھیل میں بادشاہ کے محل کا سیٹ استعمال کیا گیا ہے ۔ اس سیٹ کو دو حصوں میں تقسیم کیا گیا ہے۔ تین چوتھائی حصہ دربار ہے اور ایک چوتھائی دربار سے ملحقہ احاطہ ہے ۔ دربار کا بڑا دروازہ پچھلی دیوار میں ہے ۔ ایک دروازہ احاطے میں کھلتا ہے ۔اس کے سامنے کی دیوار میں ایک دروازہ محل کے اندرون میں کھلتا ہے ۔ دربار میں چھوٹے سے پلیٹ فارم پر دو شاہی کرسیاں ہیں جو تخت کے طور پر استعمال ہوئی ہیں ۔ ایک کرسی بادشاہ کے لیے اور دوسری ملکہ کے لیے۔ ایک طرف کو دیوان پڑا ہے ،جس پر بادشاہ جب تھک جاتا ہے تو آرام کرتا ہے۔تخت اور دیوان کی حالت خاصی بوسیدہ ہے ۔کرسی کی پشت پر بادشاہ کا تاج لٹکا ہے۔ ملکہ والی کرسی کے ساتھ ایک میز ہے۔جس پر شطرنج رکھی ہے۔ احاطہ جو کہ پائیں باغ بنتا بنتا رہ گیا ہے، خاصی خستہ حالت میں ہے ۔ دو چار ستون ، ایک بت ہے اور پتھر کے دو بنچ پڑے ہیں۔ پھولوں کی مصنوعی بیلیں یعنی پلاسٹک (plastic) یا کاغذ کی بنی ہیں ۔ پائیں باغ یا احاطہ (Patio) بھی دربار کی طرح خالی خالی اجڑا اجڑا سا ہے ۔ احاطہ اور

دربار کے مناظر روشنیوں کے ذریعے سے کنٹرول(control) کیے گئے ہیں یعنی جہاں کھیل کا ایکشن(action) ہوا ہے اس حصے میں روشنی کی جاتی ہے ۔ باقی حصہ تاریک رہتا ہے۔بعض حالات میں دونوں جگہوں پر ایکشن بیک وقت ہوا ہے تو روشنی سے اس خاص منظر کی اہمیت واضح کی گئی ہے ۔

انور سجاد نے یہ کھیل لکھ کر اُردو اسٹیج ڈرامے کی روایت سے ، اسلوب ،تکنیک اور موضوع کی سطح پر پاکستانی اردو اسٹیج ڈرامے کو جدید ڈرامے کی صورت میں ایک بلند معیار اور ایک نیا موڑ دیا ہے۔ ان کا ایک ریڈیکل(radical)انداز اور ایک ترقی پسند سوچ اور ایک مدافعانہ اندازِ نظر ہے ۔ ان کو کہنے کا ڈھنگ آتا تھا ۔ اس لیے وہ پروپیگنڈا کی سطح پر نہیں آتے ۔ ایسے کھیل جدید اردو اسٹیج ڈرامے کی نمائندگی کرتے ہیں۔ایک تھی ملکہ اردو اسٹیج ڈرامے کے فروغ میں ایک اہم قدم ہے۔

انور سجاد نے ہمیشہ بات کہنے ایک دوسرا راستہ اختیار کیا جو براہ راست(dircet) نہ تھا بلکہ بالواسطہ یا بین السطور میں تھا۔ انھوں نے ادبی اصناف ناول، افسانہ، ڈراما یا اسٹیج ڈراما میں اپنے خیالات کو استعاروں کی صورت میں پیش کیا۔ لائٹس(lights)، میوزک(Music) اور کاسٹیوم(costumes) کے سلیقے کے ساتھ ساتھ ان میں اپنی بات کو غیر محسوس انداز میں دوسروں تک پہنچانے کی صلاحیت بھی ہے ۔لیکن اس کے باوجود اُردو سٹیج ڈراما کی وہ روایت آگے نہیں بڑھی جو پاکستانی تجرباتی ڈرامے(experimental drama) کی صورت میں ظاہر ہوئی یا جسے ہم جدید پاکستانی اردو سٹیج ڈراما کہہ سکتے ہیں۔

انور سجاد کی تکنیک انھی تک محدود رہی ، آگے نہ بڑھ سکی۔ پاکستانی تجرباتی طرز کا تھیٹر پروان نہ چڑھ سکا۔ یہ انفرادی کوششیں تھیں لہٰذا ان کے ساتھ ہی ختم ہوگئیں ۔ اس کی ایک وجہ اُن کی ٹیلی ویژن(Television) سے وابستگی بھی تھی کہ ان کے پاس اسٹیج ڈرامے تحریر کرنے اور پھر اسے پیش کرنے کی فرصت نہیں تھی ۔ انور سجاد کا نظریاتی تعلق ترقی پسند تحریک سے تھا اور وہ یورپی اور جدید ڈرامے سے بھر پور آگاہی رکھتے تھے ۔ انھوں نے مغربی جدید ڈرامے کے فنی خصائص کو اپنے ڈراموں میں نہایت عمدگی سے استعمال کیا جیسا کہ خود کلامی کی تکنیک اور پس پردہ موسیقی وغیرہ ۔لیکن چوں کہ اسٹیج کے فن کا تعلق میسّر سہولیات سے ہوتا ہے ۔اور ۱۹۷۰ء کی دہائی میں انھیں آج کل کے زمانے کی طرح سہولتیں حاصل نہ تھیں ۔ وہ جانتے تھے کہ فن کا تعلق اسٹیج کی ضروریات سے ہوتا ہے کیوں کہ وہ آغا حشر(۱۸۷۹ء۔۱۹۳۵ء) سے لے کر اس وقت تک کے جدید ڈرامے کا مطالعہ بھی کر چکے تھے جس میں جو ابسن (Henrik Ibsen۔۱۸۲۸ء۔۱۹۰۶ء)اور بریخت(Bertolt Brecht۔۱۸۹۸ء۔۱۹۵۶ء) وغیرہ تھیٹر کو سیاسی سرگرمیوں(political activities) کے لیے استعمال کیا۔انور سجاد چوں کہ اس وقت عہد کے مسائل اور اسٹیج کی ناکافی سہولیات کا بخوبی علم رکھتے تھے لہٰذا انھوں نے سیٹ کے اندر علامتی تبدیلی کا تجربہ کیا۔ انور سجاد کے کیے گئے اس منفرد تجربے کو

آج بھی اسٹیج پر علامتی طور پر استعمال کیا جاتا ہے۔ اب وسیع سیٹ کے بجائے چھوٹے ماڈل موٹیوز (model motives) استعمال کیے جاتے ہیں تاکہ سیٹ کے اندر تبدیلی کو ظاہر کیا جا سکے۔ موٹیوز سے پتا چل جاتا ہے کہ وہ جیل کا سیٹ ہے یا کون سی چیز ہے۔ انور سجاد کے سٹیج ڈراموں کے حوالے سے سرمد صہبائی (پ:۱۹۴۵ء) بیان کرتے ہیں:

> انور سجاد نے فارس (farce) کو استعمال کیا ہے۔ بلیک فارس (black farce) کو، اسے ہم ٹریجک فارس (tragic farce) بھی کہتے ہیں۔ جس میں چیزوں کو بہت لاؤڈ (loud) اور سٹرانگ (strong) کر دیا جاتا ہے۔ یا سٹائلائزڈ (stylized) کر دیا جاتا ہے کہ وہ ریلیزم (realism) سے نکل کر سُپر ریلیزم (super realism) میں بدل جاتی ہیں اور ان کا ایک استہزائیہ لہجہ ہے جس میں وہ بات کرتے ہیں۔ بلیک کامیڈی (black comedy) بھی جس کو کہتے ہیں۔ انور سجاد کے سٹیج ڈراموں میں ایک تھی ملکہ (ایک دفعہ کا ذکر ہے) اور خطرہ جان میں یہ ہے۔ ان کا رائٹنگ سٹائل (writing style) اس کے وقت کے عام ڈراموں سے ہٹ کر ہے اور ایک تھی ملکہ ایک فارس ہے پاور (power) پر، سٹیٹ (state) پر، سٹیج پر انھوں نے ساٹھ (۱۹۶۰ء) کی جدید موٹی ویٹر (motivator) اور جو خیالات آ رہے تھے ان کو سٹائلائزڈ اسلوب میں پیش کیا[9]۔

انور سجاد اپنی توجہ سماج کے اخلاقی اور سماجی بحران سے زیادہ سیاسی اور سٹرکچرل (structural) بحران پر مرتکز کیے ہوئے تھے۔ ان کے ڈرامے صورت حال میں (being in the situation) ہونے کی کیفیت کے مظہر ہیں۔ پیچیدہ، اجتماعی، قومی اور سیاسی مسائل کے پیچیدہ علامتی تشکیل ان کی اسلوب کاری کا بنیادی وتیرہ ہے۔

انور سجاد نظریاتی طور پر ترقی پسند نظریات کے حامل تھے اور انھیں فنون لطیفہ کے ہر شعبے سے دل چسپی تھی۔ اسی لیے انھوں نے جہاں اپنے افسانوں اور ناولوں میں مروجہ ترقی پسند روایت سے انحراف کرتے ہوئے جدیدیت کی روش کو اپنایا وہیں اسٹیج ڈرامے میں نظریاتی اور فکری جہت کے تحت تخلیق کیے۔ ان کی بنیادی دل چسپیوں میں صدا کاری، اداکاری، تھیٹر اور ڈرامے کا فن ہے لہٰذا انھوں نے اپنے افسانوں میں ڈرامائی اتار چڑھاؤ کی تکنیک سے بہت کام لیا۔ انھوں نے اسٹیج کی ضروریات یا ناظرین کی فرمائشوں کے تحت ڈرامے تخلیق نہیں کیے۔ ان کے ڈرامے موضوعاتی اسلوبیاتی اور فنی حوالوں سے منفرد قرار پائے ہیں۔ ان کے ڈرامے بھی افسانوں اور ناولوں کی مانند اُن کی نظریاتی وابستگی کے مظہر ہیں۔ وہ اپنی توجہ سماجی یا اخلاقی بحران سے زیادہ سیاسی نظام کے بحران پر مُرتکز کرتے ہیں۔ پیچیدہ اجتماعی، قومی و سیاسی مسائل کی پیچیدہ علامتی تشکیل ان کی اسلوب کاری کا بنیادی انداز ہے۔ انھوں نے اپنے اسٹیج ڈراموں میں بھی موضوعاتی تنوع کے ساتھ ساتھ سادہ بیانیہ انداز نگارش کے بجائے علامتی اور استعاراتی اسلوب کو اپنایا۔ مشرقی اور جدید مغربی ڈراموں کی تکنیکوں کو سمجھ کر حسب ضرورت انھیں برت کر

دکھایا۔تبدیلیوں سے سیٹ اسٹیج پر لگانے کے بجائے چھوٹے چھوٹے ماڈلز چھوٹی چھوٹی تبدیلیوں سے سیٹ کی علامتی تبدیلی کا تجزنہ کیا۔معروضی پابندیوں کے باجود ان کے ڈراموں میں فکر اور سوچ کا گہرا رنگ علامتی انداز میں ناظرین تک پہنچتا ہے۔

حواشی و حوالہ جات

* (پ:۱۹۷۹ء)، ریسرچ ایسوسی ایٹ، گرمانی مرکز زبان و ادب، لمز لاہور۔

۱۔ انور سجاد کے دوسرے غیر مطبوعہ کھیل خطرۂ جان کا مسودہ الحمرا لاہور آرٹس کونسل لائبریری میں موجود ہے۔ یہ ٹائپ شدہ مسوّدہ ہے جو ۶۰ صفحات پر مشتمل ہے۔ ٹائپسٹ (Typist) کا نام ''سعید'' اور سال تحریر ''۱۹۸۱ء'' درج ہے۔ اس مسوّدے کے آخری چند صفحات پر انور سجاد کے قلم سے مکالمات کاٹ کر ترمیم و اضافہ کیا گیا ہے۔

۲۔ انور سجاد کا تیسرا غیر مطبوعہ کھیل میری جان کا مسودہ الحمرا لاہور آرٹس کونسل لائبریری میں موجود ہے۔جس پر ۷ دسمبر ۱۹۸۶ء کی تاریخ رقم ہے۔یہ مسودہ انور سجاد کے ہاتھ کا لکھا ہوا، باریک قلم سے، A4 سائز کے ۵۴ صفحات پر مشتمل ہے۔اس کے آخری صفحہ پر انور سجاد کے دستخط کے ساتھ ۷ دسمبر ۱۹۷۶ء کی تاریخ رقم ہے۔اس کھیل کے مصنف اور ہدایت کار انور سجاد تھے۔میری جان مارک کامولیٹی (Marc Camoletti۔ ۱۹۴۲ء۔ ۲۰۰۳ء) کے کھیل *Boeing-Boeing* (۱۹۶۲ء) سے ماخوذ ہے۔کامولیٹی جدید فرانسیسی ڈراما نگار تھا،اس کا مذکورہ کھیل پہلی بار اپالو تھیٹر، لندن (The Apollo Theatre, London) میں پیش کیا گیا۔

۳۔ انور سجاد،'' میرا عہد''، مشمولہ الحمرا (لاہور آرٹس کونسل) کے پچاس برس پر ایک طائرانہ نظر،(لاہور: سنگ میل پبلی کیشنز، ۱۹۹۹ء)، ۴۴۔

۴۔ انور سجاد،'' میرا عہد''،مشمولہ الحمرا (لاہور آرٹس کونسل) کے پچاس برس پر ایک طائرانہ نظر،۴۵۔

۵۔ انور سجاد، ایک تھی ملکہ (قلمی مسودہ)، (لاہور: مخزونہ، الحمرا لاہور آرٹس کونسل لائبریری، ۱۲ مئی ۱۹۸۱ء)، ۷۔

۶۔ انور سجاد، ایک تھی ملکہ، ۱۴۔

۷۔ انور سجاد، ایک تھی ملکہ، ۱۲۔

۸۔ انور سجاد، ایک تھی ملکہ، ۱۲۔۱۳۔

۹۔ سرمد صہبائی، (راقم)، (اسلام آباد: پی ٹی وی، اسلام آباد، ۲۱ مئی ۲۰۰۸ء)

مآخذ

انور سجاد۔ میری جان (قلمی مسودہ)۔ لاہور: مخزونہ، الحمرا لاہور آرٹس کونسل لائبریری، ۷ دسمبر ۱۹۸۶ء۔

انور سجاد، ایک تھی ملکہ (قلمی مسودہ)۔ لاہور: مخزونہ، الحمرا لاہور آرٹس کونسل لائبریری، ۱۲ مئی ۱۹۸۱ء۔

انور سجاد، خطرئہ جان (قلمی مسودہ)۔ لاہور: مخزونہ، الحمرا لاہور آرٹس کونسل لائبریری، ۱۹۸۱ء۔

انور سجاد۔ ''میرا عہد''، مشمولہ الحمرا (لاہور آرٹس کونسل) کے پچاس برس پر ایک طائرانہ نظر۔لاہور: سنگ میل پبلی کیشنز، ۱۹۹۹ء، ۴۷۔۵۳۔

سرمد صہبائی۔انٹرویو (محمد نوید)۔اسلام آباد: پی ٹی وی، اسلام آباد، ۲۱ مئی ۲۰۰۸ء۔

مارک مولیٹی [Marc Camoletti]۔https//Len.wikipedia.org/wiki/Marc_Camoltti(playwright)۔ ۲۸ جون ۲۰۱۹ء۔

قاسم یعقوب*

اُردو تنقید اور نئے تنقیدی میلانات

Abstract:

Urdu Criticism and New Critical Tendencies

Urdu literature has a pronounced and rich creative practice in its history. From Mir to Meeraji, one experiences a variety of poetic processes, not just in poetry, but in prose as well. In this article, new questions of literary criticism have been reviewed. Ranging from Hali to the modern critics, a series of literary questions and ideas come to surface. The author in this article argues that 'now is the period of literary theory' for a student or reader of literary criticism cannot delve into the art without a close engagement with literary theory and its distinctions. The article argues that literary theory allows one to understand the dynamics of literature and the pillars upon which it operates.

Keywords: Post-modernism, Post-structuralism, Literary Theory, Traditional Criticism, Narratives, Discourse.

بنیادی طور پر تنقید کا فریضہ ہی نئے سوالات کی پیش کش ہوتا ہے۔ تنقیدی عمل تخلیق کے پہلو بہ پہلو یا خود سے نئے سوالات پیدا کرتا رہتا ہے۔ تنقیدی مواد کا دارومدار کلی طور پر تخلیق پر نہیں ہوتا اور نہ ہی تنقید کا بنیادی عمل تخلیق کی محض تشریح و تعبیر ہے۔ یہ اُس صورت میں ممکن ہے جب تنقید، تخلیقی ادب کو اپنا موضوع بنائے، تخلیقی ادب ایک خام مواد کی طرح تنقید کا کام کرے۔ مگر جب تنقید اپنے سوالات خود تیار کرتی ہے اور ان سوالات کی روشنی میں تخلیقی ادب کی رہ نمائی کرتی یا دیگر علوم

کے پیراڈائمز (paradigms) کا استعمال کرتی ہے تو اس صورت میں تنقید کا درجہ تخلیق سے مقدم ہو جاتا ہے۔ یہ اُس صورت میں ممکن ہے جب تنقید تخلیقی ادب کی بجائے سماجی سائنسوں (social sciences) یا بشری علوم (humanities) کو اپنا خام مواد (subject matter) بنائے۔ ایسی صورت میں تنقید کے سوالات تخلیق کے براہِ راست فیصلوں پر مشتمل نہیں ہوں گے۔ تنقید جب سماجی سائنسوں کو اپنا خام مواد بناتی ہے تو تخلیق سے ایک فاصلہ پیدا کر لیتی ہے۔ یوں تنقیدی عمل تخلیقی فن پاروں کا براہِ راست مرہونِ منت نہیں رہتا۔ یوں بھی ہوتا ہے کہ بعض دوسرے شعبہ جات کے سوالات جست لگا کر ادب کی حدود میں داخل ہوجاتے ہیں، ایسے میں تنقید تخلیقی ادب سے براہِ راست معاملہ کرنے کی بجائے ان سوالات کے مخاطب ڈسپلنز (disciplines) کے ساتھ اُلجھتی ہے، اُن کے جواب تلاشتی ہے، اُن کے پیراڈائمز کو مطمئن کرتی ہے۔ مگر یہ بھی حقیقت ہے کہ تنقید، تخلیقی ادب کے تناظر میں ہی ان ڈسپلنز کا جواب دیتی ہے یا تنقید کا مقدمہ ہی تخلیقی ادب ہوتا ہے۔ تنقید دونوں صورتوں میں تخلیق سے جدا نہیں ہوتی اور نہ ہی تنقید اپنے فرائض سے تخلیقی ادب کو نکال سکتی ہے۔ چوں کہ تنقید کا کام ہی تخلیقی ادب کی کارگزاری کا مطالعہ ہے، اس لیے تخلیق و تنقید کا رشتہ کسی نہ کسی سطح پر قائم رہتا ہے۔ البتہ تنقید کے ڈسپلن کو تخلیق کی کنیز قرار دینا کسی صورت درست نہیں اور نہ ہی تنقیدی عمل سیدھا سادا تشریحی سا عمل رہ گیا ہے۔ تخلیق اور تنقید کے مباحث میں ان کی درجہ بندی کو سمجھنے کی ضرورت ہے۔

اُردو میں معاصر ادبی تنقید کے نئے رجحانات ادبی تنقید میں آنے والے نئے سوالوں کو موضوعِ بحث بنانے سے سامنے آئے ہیں۔ یہ نئے سوالات ادب کے اندر سے بھی آئے ہیں اور باہر یعنی دوسرے شعبہ جات سے بھی۔ اُردو میں ادبی تنقید کی روایت کوئی زیادہ پرانی نہیں۔ مگر ادبی تنقید شروع ہی سے نئے سوالات اُٹھاتی آئی ہے۔ ہر عہد، بلکہ ہر بڑے ناقد کے ہاں نئے سوالات کی تنقیدی عمل آرائی کا سامان ملتا ہے۔ مثلاً ادب اور ادبی عمل کیا ہے؟ فن پاروں میں ابہام کیا ہے؟ ادب میں نظریہ سازی کی بحث وغیرہ جیسے بہت سے سوالات ادبی تنقید میں عام تھے۔ مشرقی شعریات میں بھی تنقیدی سطح پہ نئے سوالات اٹھانے کی طویل روایت موجود ہے۔ مثال کے طور پر صرف حالی (۱۹۱۴ء-۱۸۳۷ء) کے **مقدمہ شعر و شاعری** (۱۸۹۳ء) میں اٹھائے گئے چند سوال دیکھیے:

شعر میں وزن ضروری ہے یا نہیں؟

شعر کی ماہیت کیا ہے؟

شعر میں تخیل سے کیا مُراد ہے؟

تخیل اور قوتِ ممیزہ میں فرق کیا ہے؟

شعر میں کیا کیا خوبیاں ہونی چاہئیں؟

شعر میں سادگی، اصلیت اور جوش سے کیا مُراد ہے؟

نیچرل (natural) اور ان نیچرل (unnatural) شاعری میں فرق کیا ہے؟ [1]

اسی طرح مولانا شبلی (۱۸۵۷ء۔۱۹۱۴ء) نے شعر العجم (۱۹۰۷ء) میں شعر میں محاکات کی بحث کو چھیڑا ۔ ان ابتدائی بحثوں میں ادب کو سمجھنے اور سمجھانے کی کوشش کی گئی۔ البتہ ان بحثوں کا مرکز شاعری رہا کیوں کہ اس وقت شعر ہی ادبی صنف کے طور پر مرکزی اہمیت کا حامل تھا، ناول یا دوسری اصناف ابھی پوری طرح رائج نہیں ہو پائی تھیں۔

یہاں یہ واضح کر دینا ضروری ہے کہ تنقید کا بنیادی فریضہ ادب کو سمجھنا اور سمجھانا ہوتا ہے، جو نئے سوالات قائم کیے بغیر ممکن نہیں۔ادبی عمل کے تخلیقی عمل کا سراغ لگانا ہوتا ہے تا کہ ادبی قدر کی بہتر طور پر فیصلہ سازی ہو سکے۔ اسی لیے تنقید میں نئے نئے سوال اُٹھائے جاتے ہیں۔تنقید ادب لکھنے کے مشورے نہیں دیتی۔تنقید کا کام لکھاریوں کے لیے منشور تیار کرنا نہیں ہوتا۔یہ کام جماعتیں، گروہ اور ادبی انجمنیں تو کر سکتی ہیں مگر تنقید کسی نظریے کا پرچار نہیں کرتی، البتہ کسی نظریے، فکر اور بیانیے (narrative) کو ادب پر اطلاق کے لیے سامان یا راستہ ضرور فراہم کرتی ہے۔نظریے، فکر اور بیانیے تنقید کے پیدا کردہ نہیں ہوتے، تنقید سے باہر موجود ہوتے ہیں۔ ادب کے تخلیقی پیراڈائمز تنقیدی اصولوں میں قید نہیں ہو سکتے۔تنقید اپنے طور پر الگ ڈسپلن ہے جب کہ تخلیق کے اپنے اصول ہوتے ہیں بلکہ تخلیقی عمل، آزاد تخلیقی کارگزاری سے عمل میں آتا ہے۔ہر تخلیق کار کا اپنا تخلیقی منہاج ہوسکتا ہے۔جس طرح ایک راگ کے سُروں میں تیرنے والا گائک کسی بندھے ٹکے اصولوں کا غلام نہیں ہوتا، وہ صرف ٹھاٹھ کی فضا میں رہنے کا پابند ہوتا ہے مگر دُھن، آواز کا اُتار چڑھاؤ اور وقفے اُس کی اپنی مرضی سے ترتیب پاتے ہیں جس سے ایک ہی ٹھاٹھ میں طرح طرح کے گیت اور فن کارانہ جواہر سامنے آتے ہیں۔بالکل اسی طرح ایک تخلیقی فضا میں بہنے والا لکھاری شعریات کی قید میں رہتے ہوئے بھی آزاد ہوتا ہے، وہ طرح طرح کے خیالات ،تخیلات اور تخلیقی جمالیات کو ترتیب دیتا رہتا ہے ، اُس پر حوالہ جاتی قدغن نہیں لگائی جا سکتی۔اس کے برعکس تنقید ایک مدلل توضیحی عمل ہے جو سائنسی بنیادوں پر اپنا مقدمہ تیار کرتی ہے۔ جو معروضی طور پر دیکھا جا سکتا ہے یا دکھایا جانا ضروری ہے۔

اُردو تنقید کے باقاعدہ آغاز کے ساتھ ہی جو بہت عام چلن رائج ہُوا، وہ ذاتی نظریہ سازی کا تھا۔ذاتی نظریہ سازی کلی طور پر اقداری فیصلوں کی مرہونِ منت ہوتی ہے۔اس میں کوئی دو رائے نہیں کہ تنقیدی عمل ہوتا ہی اقداری ہے ۔ نقاد ایک

جج (Judge) کی طرح عمل کرتا ہے۔ اُس کے فیصلے کو چیلنج کیا جا سکتا ہے، رَد بھی کیا جا سکتا ہے اور توثیق بھی کی جا سکتی ہے۔ مگر یہ تخلیقی عمل کی طرح آزادانہ نہیں ہوتا۔ بہر حال ناقد کو بتانا ہوتا ہے کہ اُس کا فیصلہ کن اصولوں کی مدد سے یا کن دلائل کی بنیاد پر تیار کیا گیا ہے۔ یوں ہر ناقد کے ہاں کچھ نہ کچھ دلائل ہوتے ہیں، کچھ معروضی شواہد کے حوالے بھی ہوتے ہیں جن کی بنیاد پر وہ ایک فیصلہ دیتا ہے۔ وہ تنقیدی عمل نہیں ہوتا جس میں ذاتی یا انشائی مباحث کا غلبہ ہو اور نتائج کو بغیر کسی منطق یا دلیل کے مرتب کیا گیا ہو۔ اُردو تنقید میں اقداری فیصلوں کی تو کمی نہیں البتہ اُن کے معروضی شواہد یا دلائل کی شدید کمی کا احساس ہوتا ہے۔ یوں تنقید ایک تاثراتی مضمون نگاری میں ڈھل جاتی ہے جو وقتی فیصلوں کی نذر ہو جاتی ہے۔ اُردو تنقید کا بیشتر سرمایہ یونہی منظر سے غائب ہو گیا ہے۔ اُن میں انشائی طرز کا اظہار اور اقداری فیصلوں کی بنیاد دلائل پر بنانے کی بجائے تاثرات پر بنائی ہوئی ملتی ہے۔

اُردو میں تنقیدی ''رویوں'' کا آغاز تذکروں کی شکل میں ہوا تھا جو کسی خاص تنقیدی ڈسپلن کو بنانے میں کامیاب نہ ہو سکے۔ ایک ذاتی رائے اور تسکینِ ذوق کے علاوہ ان تذکروں میں معقول مقدار اور معیار کا تنقیدی سامان نہیں تھا۔ جب کہ ایک مضبوط تخلیقی عمل تو بہت پہلے سے قائم ہو چکا تھا۔ یہی صورتِ حال سرسری طور پر مغربی ادب میں بھی دیکھی جا سکتی ہے۔ ارسطو (Aristotle۔ ۳۸۴ ق م ۔ ۳۲۲ ق م) کے ہاں سب سے پہلے تھیوریٹیکل (theoretical) مباحث (ڈرامے کی شعریات) ادب میں شروع ہوئے تھے۔ ارسطو کے بعد لانجائنس (Cassius Longinus۔ ۲۱۳ء۔ ۲۷۳ء) کا نام آتا ہے۔ یہ سارا دور قبل مسیح سے پہلی صدی عیسوی تک پھیلا ہُوا ہے۔ اس کے بہت عرصے بعد سولہویں صدی میں فلپ سڈنی (Philip Sidney۔ ۱۵۵۴ء۔ ۱۵۸۶ء) کے تنقیدی نظریات سامنے آتے ہیں۔ یہ روایت وقفے وقفے سے کولرج (Samuel Taylor Coleridge۔ ۱۷۷۲ء۔ ۱۸۳۴ء) اور میتھیو آرنلڈ (Matthew Arnold۔ ۱۸۲۲ء۔ ۱۸۸۸ء) تک پہنچتی ہے جہاں سے تنقید کو ایک باقاعدہ ڈسپلن کی طرح دیکھا جانے لگتا ہے۔ یاد رہے میتھیو آرنلڈ انیسویں صدی کا نقاد تھا۔ لہٰذا مغرب میں بھی ارسطو کے بعد تنقیدی دبستان اُس طرح پروان نہیں چڑھ پایا جس طرح کی روایت بیسویں صدی میں آ کر شروع ہوئی۔ یہ تو پورے مغرب کی روایت کی بات ہو رہی ہے ورنہ (عربی وغیرہ چند قدیم زبانوں کو چھوڑ کے) کسی ایک زبان میں تنقیدی روایت کا سراغ زیادہ سے زیادہ دو تین صدیوں سے قبل ملنا دشوار ہے۔ ہمارے ہاں تذکروں کی روایت تنقید کے آغاز کا اشارہ ہی ہے جو مغربی تنقید کے زیرِ اثر شروع ہُوئی۔ اگر تحقیقی طور پر دیکھا جائے تو ہماری تنقیدی روایت اور مغرب میں تنقیدی ڈسپلن کے باقاعدہ آغاز کے درمیان اتنا فاصلہ نہیں۔ یہ تقریباً اُسی طرح کا فاصلہ ہے جتنا دنیا کے پہلے جدید افسانے روسی کہانی کار گوگول (Nikolai Gogol۔ ۱۸۵۲ء۔ ۱۸۰۹ء) کے

''اوورکوٹ''(۱۸۴۲ء) اور ہمارے ہاں علامہ راشدالخیری (۱۸۶۸ء۔۱۹۳۶ء) کے''خدیجہ اور نصیر''(۱۹۰۳ء) کے درمیان ہے۔

اُردو تنقید کا باقاعدہ آغاز حالی، امداد امام اثر (۱۸۴۹ء۔ ۱۹۳۴ء)، شبلی(۱۸۵۷ء۔ ۱۹۱۴ء) اور آزاد(۱۸۳۰ء ۔ ۱۹۱۰ء) کے مشترکہ تنقیدی سرمایے سے ہوتا ہے۔ان ناقدین کے ہاں باقاعدہ کچھ سوالات اٹھائے گئے، کینن (canon) کو توڑا گیا اور ادبیت پہلی دفعہ معرضِ سوال میں آئی۔ اُردو تنقید کی تاریخ کو چند مخصوص ادوار میں تقسیم کر دیا گیا ہے، اس روایتی تقسیم کو تبدیل کرنے کی بھی ضرورت پیدا ہوگئی ہے۔خصوصاً اُردو تنقید کے وسطی دور کے حوالے سے حالی، آزاد، شبلی اور امداد اثر کے عناصرِ اربعہ پر مشتمل پہلا تنقیدی دور، اُردو میں تنقیدی روایت کا آغاز محض چند مضامین یا آرا کے ساتھ نہیں کرتا بلکہ ان چاروں ناقدین کے ہاں باقاعدہ تنقیدی کتب موجود ہیں جو مختلف موضوعات پر نئے تنقیدی ڈسکورس(critical discourse) کا آغاز کر رہی تھیں۔وسطی دور جو بیسویں صدی کی دوسری دہائی سے چوتھی دہائی تک تقریباً تیس سال تک جاری رہا، کسی بھی بڑے ناقد سے محروم ہے۔ یہ بڑی عجیب بات ہے کہ عبدالرحمان بجنوری(۱۸۸۵ء۔ ۱۹۱۸ء)، وحید الدین سلیم(۱۸۶۹ء۔ ۱۹۲۷ء)،نیاز فتح پوری(۱۸۸۴ء۔ ۲۴ مئی ۱۹۶۶ء)،عظمت اللہ خاں(۱۸۸۷ء۔ ۱۹۲۷ء) وغیرہ باقاعدہ نقاد نہیں تھے اور نہ ہی ان کی تحریروں میں باقاعدہ تنقیدی ڈسپلن کا سُراغ لگایا جا سکتا ہے۔ چند مضامین کی بنیاد پر ہی ان کا تنقیدی تاریخ میں ذکر کیا جاتا ہے۔یہ بیسویں صدی کی دوسری دہائی تھی، جب تنقیدی ڈسپلن کا رواج عام نہیں ہُوا تھا۔یہیں محی الدین قادری زور(۱۹۰۴ء۔۱۹۶۲ء) اور حامد اللہ افسر میرٹھی(۱۸۹۵ء۔۱۹۷۴ء)دو ایسے نقاد نظر آتے ہیں جو حالی کے بعد تنقید کو ایک ڈسپلن کے طور پر اپنانے کی کوشش میں دکھائی دیتے ہیں۔ قادری زور کی روحِ تنقید (۱۹۲۰ء) اورحامد اللہ افسر میرٹھی کی دو کتابیں نقد الادب(۱۹۳۳ء)اور تنقیدی اصول اور نظریے (۱۹۵۴ء نقد الادب کا نیا ایڈیشن) بہت اہم ہیں جو تنقید کو نظریوں اور اصولوں کی نظر سے دیکھنے میں کوشش کرتی ہیں۔وسطی دور کی تنقید میں نئے سوال نہیں اٹھائے گئے بلکہ یہاں پہلے سوالوں کے جواب دینے اور تاثراتی اظہار کا غلبہ نظر آتا ہے۔حالی کے مقدمے کے جواب میں مسعود حسن رضوی ادیب (۱۸۹۳ء۔۱۹۷۵ء) کی کتاب ہماری شاعری (۱۹۲۸ء) اسی کڑی کی ایک اہم کتاب ہے جو اپنی مشرقی روایات کی نظر سے حالی کے اٹھائے گئے سوالوں کا جواب دیتی ہے۔سو ہم کہہ سکتے ہیں کہ حالی کے بعد کلیم الدین احمد (۱۹۰۹ء۔۱۹۸۳ء)تک کوئی نقاد بھی ایسا نہیں تھا جس کے ہاں کسی بڑے نظریاتی فریم(frame) کے آثار ملتے ہوں۔حتیٰ کہ تنقیدی تحریریں بھی خال خال ہی موجود ہیں۔

بیسویں صدی میں اُردو تنقید کے سوال زیادہ تر نظریاتی بنیادوں پہ اٹھائے جاتے رہے۔تنقید پر''نظریہ'' غالب رہا۔جس میں سب سے بڑا نظریاتی سوال ترقی پسند فکر کا دیا ہُوا تھا۔ترقی پسند نظریہ کہتا ہے کہ سماج میں طبقاتی تقسیم ہے اور

ایک مصنف چوں کہ سماج کا زائیدہ ہے، لامحالہ یہ تقسیم اُس کی ذات کو متاثر کرے گی ۔تحریر میں بھی اسی تقسیم کے اثرات آئیں گے۔ اگر نہیں آ رہے تو مصنف کو چاہیے کہ وہ معاشرتی طبقاتی تقسیم کے ان واضح عناصر کی تفہیم کرے اور اپنی ذات کا حصہ بنائے۔فرد کو سماجی تشکیل قرار دیا گیا اور سماجی تشکیل کی بنیاد معاشی سرگرمی بتائی گئی۔ پیداواری ذرائع اس سماجی تشکیل کے پیچھے ریڑھ کی ہڈی کا کردار ادا کرتے دکھائے گئے۔اس کے لیے باقاعدہ منشور بنائے گئے اور اسی نہج پر تحریریں لکھوائی گئیں۔

نفسیاتی تنقید میں''لاشعور'' ایک اور بڑا نظریہ تھا۔نفسیات کا فرائیڈین مکتبہ فکر(Freudian School of Thought) ادب کو مصنف کی ذات میں تلاش کرتا تھا۔ یعنی معنی مصنف کی نفسیاتی حالتوں کا تجزیہ کرنے سے سامنے آئے گا۔معنی کو مصنف کی ذات سے جوڑا گیا۔ مصنف کے ذہن و جذبات کی لاشعوری پیچیدگیوں کو مرکزِ موضوع بنایا گیا۔مصنف کی سوانح اور اُس کا لاشعور تنقیدی فکر کا محور بن گئے۔

اسی کے ساتھ ساتھ ایک مکتبہ فکر رومانوی طرزِ تحریر کو موضوع بنا رہا تھا۔بجنوری اور نیاز فتح پوری اس مکتبۂ فکر کے بڑے امام تھے۔ وہ ہر بڑے ادبی فن پارے کی تنقیدی بصیرت رومانوی طرزِ استدلال میں تلاش کرتے۔ یہ نظریہ کوئی بھاری بھرکم فکریات کا مبلغ نہیں تھا، نیچر سے محبت، انفرادیت، ماضی کی یاد، مستقبل کی تخیلاتی تشکیل، اظہار کے حسین اسلوب میں مقید اس تنقید کے پیرامیٹرز (parameter) تھے جو محدود سطح پر متحرک رہے۔

لسانی تشکیلات اور وجودیوں (existentialists) کی لہر بھی دراصل فلسفۂ جدید اور ادب میں جدیدیت کی لہر کا عملی مظاہرہ تھی۔جدیدیت پسندوں(modernists) نے ادب کو ذات کا عکاس قرار دیا۔فرد کو انڈویجول(individual) بتایا گیا جو کائنات کا مرکز ہے۔انڈویجول کا 'موضوع' یعنی سبجیکٹ(subject) سماج میں ہر طرح کی حرکیات کا ذمہ دار ہے۔موضوع ہی ادب کی تخلیق کرتا ہے۔ جدید تنقید نے فرد کے انڈویجول کو مرکز بنا لیا جس کی وجہ سے سبجیکٹ کو غیر معمولی اہمیت دی جانے لگی۔ساٹھ کی دہائی میں جدید تنقید کا میدان شمس الرحمن فاروقی (پ:۱۹۳۵ء) اور وزیر آغا (۱۹۲۲ء۔۲۰۱۰ء) نے سنبھال لیا۔

نظریاتی تنقید میں تنقید کو سمجھنے سے زیادہ سمجھانے کی کوشش کی گئی اور سمجھانے کی کوشش بھی خاص نظریاتی دائرہ کار (ideological frames) کے اندر۔ اس سلسلے میں اُردو تنقید میں شروع سے دو طرح کے فارمز (forms) موجود رہے، ایک نظری اور دوسرا عملی۔کچھ ناقدین عملی تنقید سے ادبی جمالیات یا معنی تک رسائی حاصل کرتے اور کچھ کے ہاں نظری تنقید کا پلڑا بھاری رہا۔ دونوں صورتوں میں تنقید نظریات کی مدد لیتی رہی۔

اسّی کی دہائی میں اُردو تنقید میں ایک نیا رجحان تھیوری (theory) کا آیا۔ اب تنقید میں دو واضح رجحان ملنا شروع

ہوئے، ایک روایتی تنقید (traditional criticism) اور دوسرا تھیوری کا۔ روایتی تنقید ذاتی آرا (جومتن کو بنیاد بنا کر پیش کی جاتیں) اور نظریات کی روشنی میں فن پاروں کو دیکھتی جب کہ تھیوری نے ادب کو معروضی دلائل کی بنیاد پر تھیورائز کر کے سمجھنے یا سمجھانے کی کوشش کی ہے۔ نظریاتی یا روایتی تنقید موضوعی انداز سے فیصلے صادر کرتی ہے جب کہ تھیوری ادب کے معنی تک رسائی معروضی زاویے سے حاصل کرنے کی کوشش کرتی ہے۔

معاصر اُردو تنقید، تھیوری کے مرحلے میں ہے۔ تھیوری نے ادبی متن کے معنی کو صرف ادب سے برآمد کرنے کی بجائے دیگر علوم کی مدد سے قائم کرنے کی کوشش کی۔ یا ہم کہہ سکتے ہیں کہ معاصر تنقید کے کچھ سوالات ادب میں دوسرے علوم سے اٹھائے گئے سوالات تھے جو ادب میں آ کر مرکزی اہمیت اختیار کر گئے۔ ادبی تنقید نے ادب کی ادبیت (literariness) کو زبان اور ثقافت (social practice) کے ذریعے سمجھنے کی کوشش کی۔ یوں سماجی علوم میں ہونے والی بحثیں ادب کا بھی حصہ بن گئیں۔

ہم پہلے اس سوال کا حل تلاش کر لیں کہ تھیوری اور نظریے میں کیا فرق ہوتا ہے، پھر تھیوری کے ذریعے آنے والے نئے سوالات پر بحث کرتے ہیں۔ ادبی تھیوری ادب کے تشکیلی عمل (process) کو سمجھنے کا نام ہے۔ یعنی ایک ادبی عمل کن مراحل سے گزر کے تشکیل پاتا ہے اور اُس کی اصل کیا ہے۔ کیا وہ اکہرا ہوتا ہے یا کثیر معنیاتی؟ یا اُس پر کس طرح کے عوامل اثر انداز ہوتے ہیں جو ایک ادبی متن کو تیار کرنے میں مدد فراہم کرتے ہیں۔ یعنی ہم کہہ سکتے ہیں کہ ادب کی ادبیت کو دعویٰ (thesis) اور جوابِ دعویٰ (anti-thesis) کی بنیاد پر (بالکل سائنس کی طرح) سمجھنے اور نتائج اخذ کرنے کا نام تھیوری ہے۔ نظریہ کسے کہتے ہیں؟ نظریہ کسی شخص یا جماعت کے اُن منظم تصورات، خیالات اور تعلیمات کا مجموعہ ہوتا ہے جو سماج کے کسی خاص شعبے کی نمائندگی کرتا ہو۔ نظریات کے ماننے والے لوگوں کی کثیر تعداد بھی موجود ہوتی ہے یا دوسرے لفظوں میں نظریات افراد میں ایک منظم شکل میں موجود ہوتے ہیں اور اُن کی پیروی کی جاتی ہے۔ نظریہ ادب کی تخلیق سے پہلے موجود ہوتا ہے۔ ادب لکھتے ہوئے اور ادب کی تشریح و تعبیر کے وقت نظریہ باہر رہ کر رہنمائی کرتا ہے۔ جب ہم ادب میں نظریاتی تنقید کی بات کرتے ہیں تو یہ ادب میں مختلف نظریات کے اطلاق کی بات ہوتی ہے۔

نظریہ اور تھیوری میں بہت باریک اور گہرا فرق ہے۔ تھیوری بھی کچھ اصولوں کی روشنی میں ادب کا معروضی مطالعہ کرتی ہے۔ جب کہ ادب میں نظریہ بھی کچھ اصولوں کی روشنی میں فن پاروں کو پڑھنے کا مطالبہ کرتا ہے۔ نظریہ چند معروضی اصولوں کی مدد سے ایک معنی کے قائم کرنے کا نام ہے۔ نظریہ اصول بھی دیتا ہے اور خاص قسم کے معنی کو تعمیر بھی کرتا ہے جب

کہ تھیوری میں کسی معنی کو تعمیر نہیں کیا جاتا۔ تھیوری صرف اصول دیتی ہے، اُن کی روشنی میں معنی تعمیر کرنے کا اختیار قاری کے پاس ہوتا ہے۔ تھیوری میں کسی قسم کا جبر نہیں جب کہ نظریہ جبری طور پر معنی قائم کرتا اور اُس معنی کے ادب پر اطلاق کا حامی ہوتا ہے۔ تھیوری میں معنی متن کے اندر سے تشکیل پاتا ہے جب کہ نظریہ جس معنی کی تعمیر کرتا ہے، وہ پہلے سے تیار شدہ، حتمی اور غیر متزلزل حالت میں ادب کی تخلیقی حالت سے باہر موجود ہوتا ہے۔ تھیوری سیٹ آف پرنسپلز (set of principles) کا نام ہے جب کہ نظریہ سیٹ آف آئیڈیاز (set of ideas) کا نام ہے۔

ادب پر جو بڑے نظریات اثر انداز ہوئے، ان میں مارکسی معاشی نظریہ بھی ہے۔ مارکسی نظریہ ادبی تھیوری کی طرح کچھ اصولوں کی روشنی میں فن پارے کی قرات کرتا ہے مگر وہ معنی تو پہلے سے بنا چکا ہوتا ہے۔ مارکسیت (marxism) فن پاروں کو جدلیاتی تناظر میں قرات کی اجازت دیتی ہے۔ ادبی تھیوری صرف اُن اصولوں کو ادب پر لاگو کرتی ہے جو کسی بھی معنی کی تشکیل کا مطالعہ کرتے ہیں۔ معنی کی حتمیت کا اصرار تھیوری میں ہرگز نہیں ہوتا۔

ادبی تھیوری کا سفر ارسطو سے شروع ہوتا ہے۔ ارسطو ہی پہلا شخص ہے جس نے آرٹ اور تھیوری کو ایک جگہ دیکھنے کا آغاز کیا۔ اقبال آفاقی (پ: ۱۹۴۷ء) اپنے ایک مضمون ''ارسطو کے تصورِ شعروفن کی نئی تشریح'' میں لکھتے ہیں:

> بوطیقا میں ارسطو نے شعری آرٹ (art poetica) کی خصوصیات پر بحث سے فن کی تھیوری تشکیل دی ہے۔ اس نے اشیاو واقعات کی تشریح کے تین مدارج کی نشان دہی کی ہے۔ پہلا درجہ تھیوری (theoria) کا ہے جس میں اشیا و حقائق کا جائزہ لیا جاتا ہے۔ تھیوری علم کی نظریاتی توضیح کرتی ہے۔ گویا اس کا تعلق تعقلات کی تشکیل اور اشیا کے رشتوں کے افہام سے ہے۔ دوسرے درجے پر دستورِ عمل (praxis) اور صناعت و کرافٹ کا مقام ہے۔ اس کے زیرِ مطالعہ وہ تمام عوامل آتے ہیں جن کا واسطہ و تعلق عملی زندگی کی ضروریات کی تسکین اور کفالت سے ہے۔ تیسرا مقام شعریات (poesis) کا ہے۔ شعروفن کے معاملات عقلی معیارات کے پابند ہوتے ہیں نہ ہی وہ براہ راست عملی زندگی کے سوالات سے بحث کرتے ہیں[۲]۔

اقبال آفاقی، ارسطو کے تنقیدی افکار کی تشریحات میں نئے سوالات اٹھا رہے ہیں۔ بیسویں صدی میں آ کر تھیوری نے ادب کی ادبیت (literariness) کو زیادہ مرکزِ بحث بنایا۔ اس سلسلے میں روسی ہیئت پسندوں (russian formalists) کا کردار بہت ہے۔ روسی ہیئت پسندی فارم کو ترجیح دیتی ہے۔ یعنی ادب سب کچھ فارم کی وجہ سے ہے۔ یہاں فارم کے معنی ڈھانچا یا ساخت کے نہیں بلکہ وہ تمام عناصر جو ادب کو ادبیت میں ڈھالتے ہیں، فارم میں شامل ہوتے ہیں۔ حاوی (dominant) محرک بھی ایک جزو ہے جو ادب کی ادبیت کو غیر شعوری طور پر متاثر کرتا ہے، اس طرح ادبیت کا ایک اور جزو فن پارے کی اجنبیانے کی

صلاحیت ہے۔ وہ تمام عناصر جوفن پارے کو ڈی فیملیئر ائزیشن (defamiliarization) میں ڈھالنے میں مدد دیتے ہیں، مگر قاری کے لیے اجنبیت کا باعث نہیں بن رہے تو وہ ڈی فیملیئر ائزیشن کی تعریف پر پورا نہیں اُتریں گے۔ اجنبیانے کی صلاحیت اُس وقت پیدا ہو گی جب ادبی تخلیقی حربوں میں بھی تبدیلی آتی رہے گی۔

آگے چلیں تو نئی تنقید نے مصنف کو ہٹا کے متن کو مرکوز کر دیا۔ انھوں نے کہا کہ صرف متن کو پڑھا جائے، مصنف کو یعنی مصنف کے ارادے کو منہا کر دیا جائے ۔متن کو پڑھنے کے کچھ ٹولز (tools) دیے گئے۔ جو متن کی ادبیت کو بناتے ہیں۔نئی تنقید والے سب کچھ متن کو سمجھتے تھے۔متن سے باہر نہیں جاتے تھے۔ قولِ محال، ابہام، تذبذب ، زبان، سمبلز (symbols) وغیرہ اُن کے ہاں حاوی تنقیدی حربے بن گئے۔ پھر ساختیات (structuralism)اور پس ساختیات (post-structuralism) نے بہت سے نئے سوالات کھڑے کر دیے۔ ساختیاتی فکر نے ادبی فن پاروں کو ثقافت سے جوڑنے کی کوشش کی۔پس ساختیات نے معنی کی تکثیریت پر زور دینا شروع کیا۔

ادبی تھیوری نے بہت سے نئے سوال اُٹھائے ہیں۔ ادب میں جب نظریاتی تنقید لکھی گئی (یا لکھی جا رہی ہے) تو اُس کے ہاں بھی سوال موجود تھے۔مثلاً ادب کی ترقی پسندی کیا ہے؟ معاشی نظام ہائے پیداوار کس طرح سماج کو طبقات میں تقسیم کرتے ہیں؟فن پارے یا ادب میں طبقاتی تقسیم کا ظہور ہوتا ہے یا ہونا چاہیے؟ اب تھیوری اس سوال کو ہی چیلنج کرتی ہے کہ معاشی پیداواری نظام کلی طور پر مصنف پر اثر انداز ہوتا ہے۔مگر تھیوری کے سوال اس قسم کے نظریاتی نہیں ہوتے بلکہ ان کی نوعیت میکانکی ہوتی ہے۔ جیسے یہ سوال کہ مصنف کیا ہوتا ہے؟ ادب اور ادیب کی سماجیات کیا ہوتی ہے؟فن پارہ کیا ہوتا ہے؟ متن کیا ہے؟ متن میں زبان کا عمل کیا ہے؟ وغیرہ وغیرہ یعنی ہر سوال پر کئی سوال اٹھائے جاتے ہیں اور اُس پراسس (process) کو سمجھنے کی کوشش کی جاتی ہے۔جب فرائیڈین تنقید کہتی ہے کہ فن پارہ مصنف کے ذہن کی لاشعوری گرہوں میں پوشیدہ ہے تو تھیوری اس پر بھی سوال کھڑے کرتی ہے کہ لاشعور کیا ہوتا ہے، مصنف کا ذہن کس طرح ادبی کارگزاری میں داخل ہوتا ہے۔

فوکو (Michel Foucault_۱۹۲۶ء۔ ۱۹۸۴ء) اپنے مضمون ''مصنف کیا ہے؟'' (What is an Author?) [۳] میں لکھتا ہے:

> کیا الف لیلہ ایک فن پارہ کہلا سکتا ہے؟ کلیمنٹ آف الیگزینڈریا (Clement of Alexandria_۱۵۰ء۔۲۱۵ء) کی میسیلینیز (*Miscellanies*_۱۷۱۹ء)...... کے بارے میں کیا خیال ہے؟ فن پارے کے اس تصور کے ساتھ سوالات کی ایک بوچھاڑ نمودار ہوتی ہے۔ نتیجتاً، یہ اعلان کرنا ہی کافی نہیں ہے کہ ہمیں مصنف (لکھاری) کے بغیر ہی ادب کو لینا اور ایک فن پارے کا آزادانہ مطالعہ کرنا چاہیے [۴]۔

یہاں فوکو کے مضمون کے بنیادی مندرجات سے بحث درکار نہیں۔ صرف یہ بتانا مقصود ہے کہ فوکو نے اپنے بنیادی

سوال کہ مصنف کیا ہے؟ کے بطن سے بہت سے نئے سوال تراشے ہیں اور بتانے کی کوشش کی ہے کہ مصنف کا تصور کس طرح ادبی متون میں رائج رہا ہے اور بارتھ(Roland Barthes ۱۹۱۵ء۔۱۹۸۰ء) نے مصنف کی موت کے تصور کو کس تناظر میں پیش کیا ہے۔گویا سوالات ہی ایک قضیے کے اندر سے دوسرے قضیے کی پیدائش کا اِمکان پیدا کرتے ہیں۔

بیسویں صدی ادبی تنقید میں نئے سوالات لانے میں کامیاب ہوئی۔ ادبی تھیوری ادب کے تشکیلی عمل کو سمجھنے کے لیے بہت بنیادی نوعیت کے سوال اٹھاتی ہے:

- مصنف کیا ہے؟متن کیا ہے؟ قاری کیا ہے؟
- لفظ کیا ہے؟ معنی کیا ہے؟
- متن میں اکہریت اور کثیر معنویت کیا ہے؟ متن کی ایک سے زیادہ تعبیریں کیسے ممکن ہوتی ہیں؟
- زبان کیا ہے؟ادب اور زبان کا رشتہ کیا ہے؟ کیا ادب کو مصنف لکھتا ہے یا زبان؟
- مصنف کی موت اور قاری کی زندگی سے کیا مُراد ہے؟
- منشائے مصنف اور منشائے قاری متن کی قرات میں کیسے منہا ہوتی اور ظہور کرتی ہیں؟
- ادب کی شعریات کیا ہوتی ہیں؟
- ادب کی مقامیت اور آفاقیت سے کیا مُراد ہے؟
- زمانے کی روح (episteme) کس طرح ادبی عمل میں شریک ہوتی ہے۔
- کیاادبی کینن کوتوڑا جا سکتا ہے؟ کیا فن پاروں میں نئی زبان ، نئے موضوع بنائے یا لائے جا سکتے ہیں؟
- حاشیوں پر طبقات سے کیا مُراد ہے؟ادب میں حاشیوں کا تصور کیا ہے؟
- ''غیر''(the other)کون ہوتا ہے؟
- ادب میں تانیثی مطالعات، نو آبادیوں کے تصورات کی اصل کیا ہے؟

تھیوری سوال اٹھاتی ہے، ادب کے تشکیلی طریقہ کار کی وضاحت کرتی ہے، معنی تک رسائی کو جاننے کی کوشش کرتی ہے اور ایک معنی یا تعبیر جو بھی قاری بناتا ہے، اُس کو دلائل یا دعویٰ (thesis) فراہم کرتی ہے۔ضروری نہیں کہ تھیوری متن میں ہر معنی کو نکال باہر کرے یا اب تنقید صرف تھیوری ہی کی روشنی میں لکھی جائے گی۔اصل میں تنقید نے روایتی تنقید میں نظریوں کی چھاپ کو ہٹایا ہے، اُسے بھی تھیورائزیشن(thoerization) کے عمل سے گزارا ہے۔ ادبی تھیوری نے ادب کے مرکزی تنقیدی رویوں کو بہت حد تک بدلا ہے۔ مندرجہ ذیل سوالات کی روشنی میں ادبی تھیوری کی تنقیدی حدود کو دیکھیے:

۱۔ مصنف کی موت یا نفی سے کیا مراد ہے؟

مصنف سے مراد متن کی قرات میں مصنف کی موجودگی ہے۔ یعنی مصنف صرف نام کے ساتھ نہیں بلکہ اپنے ساتھ اپنی سوانح، اپنے ماحول اور مطالعہ، اپنے میلانات، رجحانات اور تعصّبات کے ساتھ ظہور کرے۔ مصنف کی موت سے مراد متن کو مصنف کے ان لوازمات سے ہٹا کے پڑھنا ہے۔ مصنف کو ہٹانا، مصنف کی منشا یا ارادے کی نفی کرنا ہے۔ مصنف کی منشا کا رد ہوتے ہی متن میں نئے معنی کا ظہور ہونے لگے گا۔ اگر مصنف کی منشا متن کے ذریعے ہوگی تو کبھی بھی ایک معنی (یا مصنف کے دیے گئے نامعلوم معنی) تک رسائی ممکن نہیں ہوگی۔ اگر مصنف کے سوانحی یا دیگر ذرائع کو جو متن سے باہر ہیں، مرکزِ تنقید بنایا جائے گا تو ایسی صورت میں ایک معنی کا ظہور ممکن ہے، جو تنقیدی عمل نہیں، تشریح کا حوالہ جاتی عمل ضرور ہو سکتا ہے۔

۲۔ متن، مصنف تشکیل دیتا ہے یا زبان؟

متن زبان میں تیار ہوتا ہے۔ زبان شفاف یا کرسٹل (crystal) نہیں ہوتی کہ اُس کے آر پار دیکھا جا سکے۔ زبان مصنف نے نہیں بنائی ہوتی اس لیے مصنف زبان کے امکانات کو دریافت کرتا ہے اور ایک تشکیلی حالت میں لاتا ہے۔ مصنف معنی کی تخلیق نہیں صرف تشکیل کرتا ہے۔ یوں تخلیقی عمل میں زبان کا درجہ پہلا ہے اور تشکیلی عوامل کا دوسرا۔

نیز زبان کی اپنی خود مختاریت (automatization) ہے، اُس کی اپنی ایک ساخت ہوتی ہے جو ریاضیاتی ساخت کی طرح کام کرتی ہے جس کا کوئی مرکز نہیں۔ زبان کا ہر لفظ ایک مرکز کی طرح ہوتا ہے جو ریلیٹو آٹونومی (relative autonomy) رکھتا ہے۔ متن تشکیل دینے والا اور تشکیل شدہ متن کو کھولنے والا دونوں زبان سے باہر ہوتے ہیں۔ لہٰذا زبان کا تخلیقی اور تشریحی عمل، لکھنے یا سمجھنے کا عمل ہر قاری اور لکھاری کے ہاں مختلف ہو سکتا ہے۔

۳۔ کیا متن کی ردِ تشکیل کی جا سکتی ہے؟

ایک متن بہت سے متون کا حامل ہوتا ہے۔ ہر متن میں سماجی رسومات، نشانات، معنی کے تہ در تہ نظام اور خالی جگہیں (spaces) موجود ہوتی ہیں۔ متن تشکیل کیا جاتا یا جوڑا جاتا ہے۔ ایک متن کے اندر معنی کے لاتعداد اشارے موجود ہوتے ہیں۔ متن چوں کہ تشکیل میں ہوتا ہے، اس لیے اسے ردِ تشکیل (deconstruct) بھی کیا جا سکتا ہے۔ متن کسی ایک تعبیر یا تشریح تک محدود نہیں ہوتا اس لیے اس کی کئی تعبیریں پیدا کی جا سکتی ہیں۔ جو ہر زمانے میں تبدیل یا تشکیلِ جدید (reshaping) کے عمل سے گزر سکتی ہیں۔

متن (text) صرف وہی نہیں جو صفحات پر لکھی ہوئی تحریر ہے، متن ہر وہ تحریر ہے جس کا کوئی معنی ہے۔ اس معنی کے

پیچھے ایک نشانیاتی عمل (signifying practice) موجود ہوتی ہے جو مختلف معانی سے مل کر تشکیل پاتی ہے۔ یوں متن ایک تصور بھی ہوسکتا ہے، ایک نظریہ بھی، ایک ادارہ بھی، ایک شخص بھی، تاریخ کا کوئی عہد بھی، پوری تاریخ بھی۔ کوئی فن پارہ بھی متن ہوسکتا ہے، پوری صنف بھی اور پورا ادب بھی۔ کیوں کہ ان کے اندر معنی کا تصور موجود ہے اور یہاں معنی کسی ایک معنی سے وجود میں نہیں آیا بلکہ بہت سے معانی کے باہم عمل آرا ہونے سے تشکیل پاتا ہے۔

کوئی بھی متن خواہ وہ تاریخ ہو، شخصیت ہو یا فن پارہ (ناول، شعر یا داستان) عدم سے وجود میں نہیں آتا، بلکہ پہلے سے موجود معانی سے ہی اپنی تشکیل کرتا ہے۔ یوں معنی پہلے سے موجود معانی (متون) کی تشکیلِ نَو ہوتا ہے۔ بالفرض اگر کہا جائے کہ معنی کہیں عدم سے وجود کا حصہ بنا ہے تو اس کا مطلب ہے کہ وہ تخلیق (create) ہُوا ہے، مگر ایسا ناممکن ہے۔

ایک فرد دوسروں سے مختلف کیوں لگتا ہے؟ ایک نظریہ دوسرے نظریات سے اختلاف کیوں رکھتا ہے؟ ہر زمانے کی تاریخ دوسرے زمانوں سے مختلف کیوں ہوتی ہے؟ اسے جاننے کے لیے ہمیں ایک متن کی تشکیل کے مراحل کا جائزہ لینا ہوگا۔ یعنی ایک متن کس طرح تیار ہوتا ہے۔ یہ جائزہ لینے کی ضرورت ہوگی کہ بظاہر ایک نظر آنے والا متن اپنے اندر کتنے متون یا معانی کے مراکز کی تشکیلی حالت رکھتا ہے۔ ہم اس مثال کے لیے فرد، تاریخ اور کسی فن پارے کی تشکیلی حالتوں کا جائزہ لے سکتے ہیں۔ ایک فن پارہ (شعر، نظم، داستان یا ناول) زبان کے اندر تشکیل پاتا ہے، جو زبان کے جملہ امکانات کو بروئے کار لاتا ہے۔ زبان میں صرف لغوی معنی نہیں ہوتے بلکہ اسلوبیاتی اور قواعدی معانی بھی ہوتے ہیں جنھیں قواعد کے اصول متعین کرتے ہیں۔ زبان کا پورا نظام مختلف نشانات (signs) پر مشتمل ہوتا ہے، یہ نشانات زیادہ تر سماجی اعمال (social practices) پر مشتمل ہوتے ہیں۔ مثلاً کھیل، محبت، سڑک، کالا رنگ، دودھ، کتاب، شہر، مچھلی منڈی، لائبریری، ساحلِ سمندر وغیرہ۔ یہ تمام الفاظ بغیر کسی انتخاب کے لکھے گئے ہیں، ان لفظوں میں سگنی فائنگ پریکٹس (signifying pactice) یعنی نشانیاتی عمل موجود ہے، ہر لفظ ہر پریکٹس (practice) کا نمائندہ ہے جو سماج میں جاری ہے۔ یہ الفاظ کبھی تصورات کی شکل میں، کبھی جذبات کی شکل میں، کبھی اعمال سے اور کبھی حسیات کی نمائندگی کرنے کی غرض سے جنم لیتے ہیں۔ یہ سب اپنی جگہ (پہلے سے) موجود ہوتے ہیں، ایک فن پارہ ان تمام امکانات کو ایک جگہ جمع کرتا ہے اور متن کی تشکیل (formation) کرتا ہے۔ یوں متن تخلیق نہیں ہوتا، تشکیل کیا جاتا ہے۔ چند الفاظ مل کر بعض اوقات ایک نیا اور مشترکہ معنی بناتے ہیں جیسے شعر کا خیال، محاورہ، قول، وغیرہ۔ اور بعض اوقات بہت سارے خیالات، تصورات مل کر ایک نظریہ بناتے ہیں۔ یہ سب زبان کے اندر عناصر (components) ہوتے ہیں جنھیں کوئی بھی متن (فن پارہ) تشکیل دیتے ہوئے استعمال کرسکتا ہے۔ ایک متن میں یوں ایک لفظ بھی ایک عنصر (component) ہوسکتا ہے

اور ایک نظریہ بھی۔ ایک متن چھوٹے بڑے سب عناصر کا استعمال کرتا ہے۔ ایک متن (فن پارے) کا خیال یا معنی بہت سے چھوٹے بڑے عناصر (components) سے مل کر تشکیل پاتا ہے۔ اسی طرح ایک شخص کے تصورات، خیالات، ترجیحات، تعصّبات وغیرہ اُس شخص کا متن (شخصیت) بناتے ہیں۔

۴۔ معنی مصنف کے ہوتے ہیں یا قاری پیدا کرتا ہے؟

معنی مصنف کے نہیں ہوتے۔ معنی اُس سسٹم (system) کے ہوتے ہیں جس میں مصنف اُترتا ہے۔ چوں کہ زبان مصنف کی بنائی ہوئی نہیں ہوتی، اس لیے معنی کا سب لغوی اور استعاراتی نظام اُس سسٹم کے تابع ہوتا ہے جو زبان کے اصولوں کو تشکیل دیتے ہیں۔ مصنف کسی نئے معنی کو پیدا نہیں کرتا، صرف پہلے سے موجود معنیاتی امکانات کو نئی تشکیل دیتا ہے۔

۵۔ متن کیا ہوتا ہے؟ متن کی اصلیت کیا ہے؟

متن کی اصلیت پہ بات کرنے والے ڈسپلن کو بین المتونیت کہا گیا ہے ۔ ایک متن میں بہت سے زیریں متون (sub texts) ہوتے ہیں جو روشن اور نمایاں نہیں ہوتے اور نہ ہی ایسے موجود ہوتے ہیں کہ انھیں واضح طور پر دیکھا جا سکے۔ جیسے ہوا یا پانی کی ظاہری حالتیں کچھ اور ہوتی ہیں جب کہ کیمیائی تجزیے کے بعد اُن کے بہت سے پوشیدہ عناصر کا پتا چلتا ہے۔ اِنٹرٹیکسٹ (intertext) سے مراد نامیاتی طور پر متون کے اجزا کا آپس میں ملنا ہے۔ بارتھ نے کہا تھا کہ یہ اجزا اصل میں اس طرح شامل ہوتے ہیں کہ خود اصل بن جاتے ہیں۔ یہاں ایک دوسرا اہم نکتہ یہ اٹھایا گیا کہ یہ اِنٹرٹیکسٹ ہونے کا عمل صرف متن میں نہیں بلکہ قاری میں بھی ہوتا ہے۔ جب قاری متن کی قرات کرتا ہے تو اس کے ذہن میں لاتعداد متون اِنٹرٹیکسٹ ہو رہے ہوتے ہیں۔ یہ متون کی قرات، قاری کی تاریخ، مطالعہ، تعصّبات، ماحول اور ترجیحات کی عکاسی کر رہی ہوتے ہیں۔

۶۔ قاری کون ہوتا ہے؟ کیا متن کو ہر پڑھنے والا قاری ہوتا ہے؟

قاری کے بارے میں بھی کچھ نئے سوالات اٹھائے گئے۔ کیا قاری صرف متن پڑھنے والا ایک عنصر ہوتا ہے یا اور بہت کچھ بھی؟ تھیوری نے قاری کو مرکزی اہمیت دے دی ہے۔ اس سلسلے میں قاری اساس تنقید اور ریسپشن تھیوری (Reception Theory) نے اہمیت اختیار کی۔ یہ دونوں تھیوریاں ایک نہیں۔ قاری اساس یعنی رِیڈر رسپانس (reader response) تنقید متن کو اساس بناتی ہے یعنی متن کتنی اقسام کے ہوتے ہیں؟ بارتھ نے اسے رائٹرلی (writerly) اور رِیڈرلی (readerly) متون میں تقسیم کیا۔ جس متن میں حسی، تخیلاتی تحرک ہو وہ رائٹرلی متن ہے جب کہ صرف معلومات دینے والا متن رِیڈرلی۔

پھر یہ سوال کہ قاری کون ہوتا ہے، کیا ہر آدمی جو متن پڑھ رہا ہے ،قاری ہے؟ اس سلسلے میں قاری اساس تنقید قاری کو کھلی آزادی دیتی ہے وہ قاری کی درجہ بندی نہیں کرتی کہ یہ گھٹیا قاری ہے، یہ پڑھا لکھا یا یہ قاری بہت ذہین ہے وغیرہ وغیرہ۔وہ صرف اقسام میں تقسیم کرتی ہے۔ ایک قاری مرادی(lmplied)ہوتا ہے جب کہ دوسرا واقعاتی(actual)۔ مرادی قاری متن کی جمالیاتی حدود اور استعاراتی حدود میں رہ کر قرات کرتا ہے یا متن اسے اپنی حدود میں لے آتا ہے جب کہ واقعاتی قاری اس سے مبرا ہوجاتا ہے۔

۷۔ ادبی تنقید میں سماجی حاشیوں کا تصور کیا ہے؟

ادبی تھیوری نے تنقید کو سماج کے حاشیائی کرداروں کو مرکز میں لانے کی کوشش کی ہے۔اس سلسلے میں جاندار تنقیدی رویہ 'تانیثیت'(feminism)سامنے آیا۔تانیثی تھیوری یہ سوال اٹھاتی ہے کہ عورت تاریخ سے غائب کیوں ہے جب کہ ہر معاشرے میں عورت موجود تھی؟ کیا عورت کو سماجی عمل سے دور رکھا گیا؟ عورتوں کے ادب سے کیا مراد ہے؟ کیا 'جینڈر'(gender) ادب پر اثر انداز ہوتا ہے؟ یہ وہ سوال تھے جسے تانیثی تھیوری نے تھیورائز کیا۔

حاشیوں کا دوسرا اہم سوال نو آبادیوں میں پیدا ہونی والی فکر اور ادب کا تنقیدی وتجزیاتی مطالعہ تھا۔ اُردو زبان جس خطے کی زبان ہے، اس کا سارا علاقہ نو آبادی(colony) رہا ہے، اس لیے وہ تمام ادب جو کالونی کے ادوار میں تشکیل دیا گیا اُس کی نوعیت جاننے کے لیے مابعد نو آبادیاتی تھیوری نے کچھ اصول دیے جو اس عہد کے ادب کی 'اصلیت' کو سمجھنے کی کوشش کرتے ہیں۔مابعد نوآبادیاتی تھیوری (postcolonial literary theory)صرف برصغیر کی حالت کو ہی نہیں بلکہ دنیا بھر کے نوآبادیاتی ادب کو مرکزِ موضوع بناتی ہے۔

یہ کچھ سوالات ہیں جو ادبی عمل کی تعبیر و تشریح کو متاثر کر رہے ہیں۔ادب میں ان نئے سوالات نے تنقیدی عمل کو سائنسی بنیادوں پر کھڑا کیا ہے۔' تنقیدی عمل' خود تھیوری کا ایک سوال ابھر کے سامنے آیا۔تنقید کیا ہے؟ تھیوری نے اس ضمن میں بھی تھیورائز کرنے کی کوشش کی ہے۔

یہ بات یاد رہنی چاہیے کہ نظریانے کا عمل(theorization)،تنقید کے تاثراتی عمل سے کہیں زیادہ بڑا عمل ہے اور غیر معمولی اذہان کا فعل ہوتا ہے۔تنقید میں وہی تعبیرات زندہ رہ پاتی ہیں جو تھیورائزیشن کے عمل سے گزاری گئی ہوں۔جن کو معروضی طور پر دلائل کی روشنی میں تیار کیا گیا ہو۔ جیسے وزیر آغا کی کتاب اُردو شاعری کا مزاج(۱۹۷۴ء)یاسلیم احمد (۱۹۲۷ء۔ ۱۹۸۳ء)کی نئی نظم اور پورا آدمی (۱۹۶۲ء)۔البتہ اب ادبی تھیوری نے تھیورائزیشن کے عمل کو بھی پیچیدہ بنا دیا

ہے۔معاصر تنقید میں نئے سوالات کی موجودگی میں اب تنقید کا تاثراتی یا جمالیاتی سکول بڑی تنقید کی پیش کش کا دعویٰ نہیں کر سکتا۔

بیسویں صدی کے ربع آخر میں وزیر آغا، شمس الرحمن فاروقی اور گوپی چند نارنگ نے بالترتیب ادب میں ارضی تہذیب، اصناف میں شعریات کی تھیوری اور مابعد ساختیات تھیوری کے نئے سوال اُٹھائے اور ادب میں تنقید کو نئے گوشوں سے ہم کنار کیا۔ یہ الگ بات کہ گوپی چند نارنگ کے مابعد ساختیات تھیوری کے مباحث کو ناصر عباس نیر نے سائنسی تناظر کے ساتھ آگے بڑھایا ہے اور تنقیدی عمل میں ایک معروضی رویہ پیدا کرنے میں اہم کردار ادا کیا ہے۔اس حوالے سے ناصر عباس نیر اُردو کی پوری تنقیدی روایت سے الگ کھڑے نظر آتے ہیں۔انھوں نے تھیوری کی اطلاقی جہات کو مرکزی اہمیت دی ہے۔

اُردو تنقید میں ادب کے سوالوں پر سوال اٹھائے جاتے رہے ہیں۔ سوال کے اوپر سوال اٹھانے سے ہی علمی وتنقیدی کلچر پروان چڑھتا ہے۔مگر یہ سوالات اعتراضات کی شکل میں نہیں ہونے چاہئیں۔ اعتراض ایک قسم کی علمی پسپائی کا نام ہے۔ضرورت اس امر کی ہے کہ مکالمہ کیا جائے اور نئے سوالوں پر علمی بنیاد پر نئے سوال اٹھائے جائیں۔ اعتراض اُس وقت علمی نوعیت اختیار نہیں کر پاتا جب تک اُسے مکالمہ نہ بنایا جائے۔اعتراض کرنے والا جب تک کسی ڈسکورس کے قضیات کو چیلنج نہیں کرتا، اُسے اُس وقت تک سوال اٹھانے کا حق بھی نہیں ہوتا۔

اس سلسلے میں ہمیں یاد رہنا چاہیے کہ علمی مباحث کسی ایک خطے کے نہیں ہوتے، وہ تمام خطوں اور کسی حد تک تمام علوم کو متاثر کر رہے ہوتے ہیں۔ جب سوسئیر (Ferdinand de Saussure ۔۱۸۵۷ء۔ ۱۹۱۳ء) نے لفظ کی بحث کو آگے بڑھایا تو وہ دنیا بھر میں لفظ کی نئی لسانی بحث ثابت ہوئی ۔ ہم اسے یہ کہ رَد نہیں کر سکتے کہ یہ ہمارے مزاج یا کلچر کے خلاف بحثیں ہیں، ہم تو لفظ کو ٹھوس(concrete)مانتے آ رہے ہیں ، یہ بحثیں ہماری ثقافتوں پر براہِ راست حملہ ہیں وغیرہ وغیرہ۔ اس قسم کی پسپائی کا زمانہ اب ختم ہو گیا ہے۔ اب نئی بحث کو اپنانا ہوگا اور اُسے دلائل کی کسوٹی پر رکھ کر رَد یا قبول کرنا ہوگا۔ اُردو ناقدین کے اُس قبیلے کو، جو اعتراض سے آگے بڑھنے کا نام نہیں لے رہا، اس قسم کے رویوں سے آگے آنا ہوگا جو علمی دنیا کے لیے جگ ہنسائی کا باعث بن رہے ہیں۔تھیوری کے سوال کوئی آخری سوال نہیں اور نہ ہی انھیں ہر سوال کا جواب سمجھنا چاہیے۔ زندگی پیچیدہ سے پیچیدہ تر ہو رہی ہے۔ہم کسی ایسے فارمولے کے متحمل نہیں ہو سکتے جو ایک دوائی کی پڑیا کی طرح نگل لینے سے ہمیں ہر طرح کا حل پیش کر دے۔ہمیں زندگی کے معانی کے اندر اترتے رہنا ہے اور طرح طرح کے سوال و جواب کا کشٹ کاٹتے رہنا ہے۔تھیوری بھی اس موڑ پر کچھ نئے سوال سامنے لائی ہے۔عین ممکن ہے اگلے زمانے کی ’ اے پس ٹیم‘ کچھ نیا سامنے لے

آئے۔ ہمیں اُس کے لیے بھی خود کو تیار رکھنا ہوگا۔ گوپی چند نارنگ (پ:۱۹۳۱ء) نے بہت خوب کہا تھا:

> انسانی فکر میں کوئی بھی منزل آخری منزل نہیں۔ سچائی کی تعبیریں بھی بدلتی رہتی ہیں۔ لیکن ہر انحراف کسی سابقہ موقف سے انحراف ہوتا ہے۔ جس طرح نئ فکر کا موجودہ انحراف سابقہ فکری رویوں سے ہے، اسی طرح آئندہ کا انحراف اگر کسی سے ہوگا تو موجودہ تھیوری سے ہوگا، وقت بہتے ہوئے دریا کی طرح ہے، کوئی چاہے بھی تو ایک ہی دریا میں دوبارہ قدم نہیں رکھ سکتا.....اگر ہم نئے ڈسکورس سے صَرفِ نظر کرتے ہیں تو آئندہ کی تبدیلیوں کو سمجھنا تو درکنار، ہم لمحۂ موجود کی ذمہ داریوں سے بھی عہدہ برآ نہیں ہو سکتے[۵]۔

ہم اس بحث سے یہ نتیجہ اخذ کر سکتے ہیں کہ تنقیدی سوالات کی آمد ادب کے تخلیقی ادب ثروت مندی کا اشارہ ہے۔ ایسا تخلیقی ادب جس میں جان ہی نہ ہو، وہ نئے تنقیدی سوالات کی گنجائش ہی پیدا نہیں ہونے دیتا۔ نئے ادب کے نئے رجحانات کا یہ تقاضا ہے کہ ادب میں نئے تنقیدی سوالات کو خوش آمدید کہا جائے۔ اس وقت یہ سوالات تنقیدی تھیوری کے سوال ہیں جن کی بنیاد پہ اب ادب کو سمجھا اور سمجھایا جا رہا ہے۔ تنقیدی تھیوری کے ان نئے سوالات نے روایتی تنقید کے میدان میں بھی نئے سوالات کو جنم دے دیا ہے۔ روایتی یا تشریحی تنقید میں بھی سوالات نے نئے امکانات تلاش کرنا شروع کر دیے ہیں۔

حواشی و حوالہ جات

* (پ: ۱۰ جون ۱۹۷۹ء) لیکچرر، شعبۂ اُردو، علامہ اقبال اوپن یونیورسٹی، اسلام آباد۔

۱۔ مولانا الطاف حسین حالی، مقدمہ شعر و شاعری (اسلام آباد: پورب اکادمی، ۲۰۱۵ء)

حالی کے یہ اور اس قبیل کے دوسرے سوالات ان کے 'مقدمۂ میں جا بجا نظر آتے۔ چوں کہ یہ مقدمہ ایک مسدس یعنی شاعری کے حوالے سے لکھا گیا اس لیے ان سوالات میں شعری رجحان غالب ہے۔ ورنہ اسی طرز کے لاتعداد سوالات نثری ادب پہ بھی اٹھائے جا سکتے ہیں۔ حالی کے اٹھائے گئے سوالات نے نئے راستے تراشے اور ادب میں تنقیدی فکریات کو جگہ دی۔ حالی کی بنائی بنیادیں ہی تھی جن پہ بعد میں بہت جلد تنقیدی عمارت قائم ہو گئی۔ حالی نے پہلی بار تنقیدی عمل کو تشریحی عمل سے آزاد کر کے نئے سوالات کی بنیادیں فراہم کیں۔

۲۔ اقبال آفاقی، ''ارسطو کے تصور شعر و فن کی نئی تشریح''، مشمولہ معیار، شمارہ ۹ (اسلام آباد: بین الاقوامی اسلامی یونیورسٹی اسلام آباد، جنوری/جون ۲۰۱۳ء)، ۲۱۳۔

۳۔ فوکو [Michel Foucault] کے مشہور مضمون ''What Is an Author?'' میں بھی نئے سوال اٹھائے گئے ہیں۔ بارتھ [Roland Barthes] نے جس طرح اپنے مضمون ''The Power of The Reader in Barthes' The Death of The Author'' میں کہا تھا کہ:

> The birth of the reader must be at the cost of the death of the author. (Barthes 148)

ترجمہ: (قاری کی پیدائش، لازماً مصنف کی موت کی قیمت پر ہوتی ہے۔) اس طرز پہ فوکو نے مصنف کی تخلیقی شخصیت کو احاطۂ سوال میں پیش کیا ہے۔ تنقیدی تاریخ میں پہلی دفعہ مصنف اور متن کی کش مکش پہ نئے سوال اٹھائے گئے ہیں۔ ''مصنف کیا ہے؟'' اس حوالے سے بہت اہم مضمون ہے۔

۴۔ فوکو [Michel Foucault] کے مضمون کے انگریزی الفاظ یہ ہیں:

> Does *The Thousand and One Nights* constitute a work? What about Clement of Alexandria's *Miscellanies* or Diogenes Laërtes' *Lives*? A multitude of questions arises with regard to this notion of the work.

ڈیوڈلاج [David Lodge]، Modern Criticism and Theory:A Reader (یوکے : پیرن ایجوکیشن لمیٹڈ، ایڈنبرگ گیٹ ہارلو، دوسری اشاعت، ۱۹۸۸ء)، ۱۷۸۔

۵۔ گوپی چند نارنگ ،ساختیات، پس ساختیات اور مشرقی شعریات (لاہور: سنگِ میل پبلشرز ، ۱۹۹۴)، ۱۲۔

مآخذ

اقبال آفاقی ،'' ارسطو کے تصور شعر وفن کی نئی تشریح ''، مشمولہ معیار، شمارہ ۹ (اسلام آباد: بین الاقوامی اسلامی یونیورسٹی اسلام آباد، جنوری/ جون ۲۰۱۳ء)، ۲۲۶-۲۰۹۔

حالی، مولانا الطاف حسین۔ مقدمہ شعر و شاعری۔ پورب اکادمی، ۲۰۱۵ء۔

لاج ،ڈیوڈ [David Lodge] Modern Criticism and Theory:A Reader ۔ سیکنڈ ایڈیشن۔ یوکے : پیرن ایجوکیشن لمیٹڈ، ایڈنبرگ گیٹ ہارلو، ۱۹۸۸ء۔

نارنگ، گوپی چند۔ ساختیات، پس ساختیات اور مشرقی شعریات۔ لاہور: سنگِ میل پبلی کیشنز، ۱۹۹۴ء۔

عزیز ابن الحسن*

سرخ بگولوں کے ستوں

(شمس الرحمٰن فاروقی کی غزلوں پر ایک اظہاریہ)

Abstract:

Pillars of Red Cyclones: A Study of Shamsur Rahman Faruqi's Ghazals

Renowned short story writer, novel writer, Urdu critic and theorist Shamsur Rahman Faruqi has many achievements to his credit. Over the past seventy to seventy-five years, he has composed countless literary pieces for Urdu literature. Faruqi began his literary journey as a short story writer and later, he was most known as a poet and critic of Urdu. Towards his 70s, Faruqi began composing novels and penned a completely different style in Urdu literature. As he began translating his work, he also worked as a translator for other writers of Urdu. Towards 1969, he began to be widely known for not just his short stories, but also his poetry, his novels and literary critique. His poetry has been an experimentation of various genres, such as the *rubā'ī*. This paper offers an analysis and study of his ghazals.

Keywords: Shamsur Rahman Faruqi, Ghazals, Urdu writing, Novels, Short stories.

اس جیتی جاگتی اردو دنیا میں اس وقت شاید ہی کوئی زندہ ادیب ایسا ہو جس نے اصناف ادب کی اتنی مختلف جہتوں کو مسلسل اور ان تھک انداز میں نہایت گہرائی میں نہایت تنوع کے ساتھ متاثر کیا ہو، جس نے اپنی قلمی زندگی کا آغاز تو شاید بچپن میں ایک آدھ کہانی سے کیا، زیادہ نام شاعری اور رسالے کی ادارت سے پایا مگر شہرت تنقید میں حاصل کی۔ اردو میں جس شئے کو ''جدیدیت'' کہتے ہیں، اس کی مختلف جہتوں کے وہ امام ٹھہرے۔ مسلسل نصف صدی سے زائد جاری رہنے والا ان کا جریدہ شب خون جدیدیت کا سرخیل بن گیا۔ جدیدیت کے خدوخال نمایاں کرنے اور تنقید اور شاعری میں جدیدیت کی نظریہ سازی اور حسیّت کو پیش کرنے میں یہ رسالہ دیگر ادبی رسالوں سے فرسنگوں آگے رہا۔ جدیدیت کے امام کہلانے کے ساتھ ساتھ ان کا رخ جب کلاسیکی اردو فارسی روایت کی طرف ہوا تو میر پر شعر شور انگیز (۱۹۹۰ء تا ۱۹۹۴ء) کے نام سے چار جلدوں میں ایسی کتاب لکھ دی جس کی کوئی مثال پہلے نہ تھی۔ اس میں نہ صرف میر (فروری ۱۷۲۳ء۔۲۱ ستمبر ۱۸۱۰ء) کی شاعری کو اردو کی کلاسیکی شعریات کے پس منظر میں رکھ کے دیکھا اور معروف عالمی تنقیدی نظریات و تصورات سے میر کی تفہیم میں جابجا فائدہ اٹھایا بلکہ ان چار جلدوں کے طول طویل دیباچوں میں اردو کی کھوئی ہوئی کلاسیکی شعریات کی بازآفرینی کی سمت درست قدم بھی اٹھائے۔ پھر یہی نہیں کہ انھوں نے صرف قدیم شاعروں اور کلاسیکی تصورات شعر اور شعریات پر گفتگو کی ہے بلکہ اپنے زمانے کے بڑے سے بڑے اور چھوٹے سے چھوٹے اور ہر اہم اور غیر اہم شاعر پر انھوں نے جس تفصیل سے لکھا ہے، بہت کم لوگوں نے لکھا ہوگا۔ اُس زمانے میں ان کی تنقید کی سب سے بڑی خوبی یہ ہے کہ انھوں نے تنقید کو عمومیت زدگی سے نکالا ہے۔ یعنی وہ جو ہر شاعر پر ایک ہی طرح کی لفظیات میں ان کی شاعری کی تعریف کی جاتی تھی، اس کے برعکس انھوں نے شاعری کی تنقید کے معیارات کو اور تنقیدی آلات کو جس طرح ایک معروضی حیثیت دینے کی کوشش کی ہے، وہ بھی اپنی مثال آپ ہے۔ ہاں ان کی تنقید میں ایک شئے جو عموماً تعجب کا باعث بنتی ہے، وہ یہ ہے کہ ان کے تصورِ شعر میں کسی شاعری کو اس کے گرد و پیش کے ماحول سے جوڑ کر دیکھنے پر عموماً کم توجہی رہتی ہے۔ یہ شاید ان کے تصورِ شعر جسے وہ ''جدیدیت'' کے مخصوص سروکار قرار دیتے ہیں، کا نتیجہ ہے۔ بہرحال شعری تنقید میں اُن کی سطح کا آدمی تو شاید ابھی کافی عرصے تک کوئی اور پیدا نہ ہو۔

شاعری و تنقید میں ان کے نام کا ڈنکا ابھی بج ہی رہا تھا کہ ان کی توجہ اردو فکشن کی طرف ہو گئی۔ سوار (۲۰۰۱ء) کے نام سے افسانوں کی ایک کتاب کے ساتھ ساتھ اور کئی چاند تھے سرآسماں (۲۰۰۶ء) اور قبض زماں (۲۰۱۴ء) کے عنوان سے ناول لکھ کر اردو ناولوں کی روایت کو بھی بلندی کی نئی جہتوں سے آشنا کر دیا۔ سوار اور دوسرے افسانے (۲۰۰۱ء) اور کئی چاند تھے سرآسماں کی سب سے بڑی خصوصیت یہ نہیں کہ انھوں نے افسانہ و ناول کی صنف میں انوکھے تجربے کیے

بلکہ زندہ کرداروں کے ساتھ ساتھ ان کہانیوں اور ناول میں اٹھارویں صدی کی اردو تہذیب کو بھی ایک ''کردار'' بنا کر پیش کیا۔ یوں کہیے کہ میر والی چار جلدوں میں انھوں نے جس اردو شعریات کی نظری بازیافت کی تھی، اپنے ناول میں انھوں نے ان شعریات کو پیدا کرنے والی تہذیب، ماحول اور کرداروں کو ایک زندہ جامع اور رنگارنگی کا شاہ کار مرقع بنا کر پیش کیا۔ یہ ہیں اردو ادب کے سب سے زندہ، فعال اور سرگرم ادیب شاعر، نقاد اور ناول نگار جناب شمس الرحمٰن فاروقی (پ:۱۹۳۵ء)۔

اردو پڑھنے والے ابھی شمس الرحمٰن فاروقی کی تنقیدی سرگرمیوں کی داد ہی دے رہے تھے اور ان کے تخلیق کردہ فکشن کی نئی جہتوں سے شناسائی پیدا کر کے ان کے ناول کی حیثیت ہی متعین کر رہے تھے کہ اس ناول نگار نے اردو کی کلاسیکی داستانوں کو اپنی توجہ کا موضوع بنا لیا اور ساحری، شاہی، صاحب قرانی (۱۹۹۹ء۔۲۰۰۶ء) کے زیرِ عنوان نہ صرف اردو بلکہ دنیا کی طویل ترین داستان امیر حمزہ (۱۸۵۵ء) کا چار جلدوں میں مطالعہ پیش کر کے انتظار حسین (۱۹۲۵ء۔ ۲۰۱۶ء) جیسے قدیم تہذیبوں اور داستانوں کے پارکھ سے بھی داد پائی۔ آج اگر یہ کہا جائے کہ بیسویں صدی کے آخر اور اکیسویں صدی کے شروع میں اردو کی کلاسیکی داستانوں کے ذوق کو زندہ کرنے میں ان کا بھی فعال حصہ ہے تو غلط نہ ہوگا۔ جناتی صلاحیتوں کے حامل اس انسان اور دیوؤں جیسی ریاضت کرنے والے اس فنکار کی ابتدائی تعلیم انگریزی میں تھی۔ الہٰ آباد یونیورسٹی کے شعبۂ انگریزی میں جن لوگوں نے تعلیم و تربیت پائی اور اردو ادب و تنقید کی دنیا میں بے پناہ نام پیدا کرنے والے جو لوگ ہوئے ہیں، اُن میں محمد حسن عسکری (۱۹۱۹۔ ۱۹۷۸ء) کے بعد ہمارے یہ ممدوح دوسرے آدمی ہیں۔

ہماری ادبی و تہذیبی زندگی میں الہٰ آباد کی سرزمین سے چند ایسے لوگ اٹھے ہیں جنھوں نے اردو کی روایتی تہذیب اور شعری روایت کو زندہ کرنے میں بہت ناموری حاصل کی ہے: اکبر الہٰ آبادی (۱۸۴۶ء۔ ۱۹۲۱ء)، فراق گورکھپوری (۱۸۹۶ء ۔ ۱۹۸۲ء)، محمد حسن عسکری (۱۹۱۹ء۔ ۱۹۷۸ء) اور شمس الرحمن فاروقی۔ عسکری اور شمس الرحمٰن فاروقی میں ایک قدر مشترک یہ ہے کہ یہ دونوں الہٰ آباد یونیورسٹی کے معروف انگریزی استاد ستیش چندر دیب (۱۹۲۲ء۔ ۲۰۱۷ء) کے شاگرد رہے ہیں۔ ستیش چندر دیب وہ آدمی تھے جن کے بارے میں محمد حسن عسکری نے لکھا:

> وہ تھے تو انگریزی کے پروفیسر مگر مشرقی اور فارسی تہذیب کے بارے میں جتنا احترام میں نے ان کے ہاں دیکھا، کم ہی لوگوں میں پایا ہے[۱]۔

شاید یہ ستیش چندر دیب کی تربیت ہی کا فیض تھا کہ عسکری اور بعد میں فاروقی دونوں جس سمت میں گئے وہ اردو کی روایتی کلاسیکی تہذیب کی شعریات اور اس کے تصور کائنات کی بازیافت کا راستہ تھا۔ عسکری اور شمس الرحمٰن فاروقی دونوں کی تربیت انگریزی ادبیات میں ہوئی تھی مگر دونوں نے ناموری اردو کے حوالے سے حاصل کی۔ تاہم ہمارے ان دونوں بڑے

نقادوں کی تنقید میں جو بنیادی فرق ہے، اگر اسے میں ایک جملے میں بیان کیا جائے تو یہ ہے کہ عسکری کی تنقید کسی بھی زیر بحث ادبی متن اور مسئلے کو گرد و پیش کی دنیا اس کے مسائل اس کے معاملات، اور جدید زمانے کے افکار و حوادث سے جنم لینے والی جدید انسان کی مخصوص حسیّت سے منقطع کر کے نہیں دیکھ سکتی جب کہ اس کے برعکس ان کی شعری تنقید گرد و پیش کے مسائل سے یکسر لاتعلق ہو کر صرف اور صرف فن پارے کے اندر محدود بند ہو کر اسے دیکھتی ہے۔ اسی بات کو وارث علوی (۱۹۲۸ء۔ ۱۹۱۴ء) نے یوں کہا تھا:

> شمس الرحمٰن فاروقی کی انگلیوں کو وہ اعجاز حاصل ہے کہ اُن کی انگلیوں کا لمس پاتے ہی شعر اپنے معنی اگل دیتا ہے۔ لیکن فاروقی اس سب پر قناعت نہ کرتے ہوئے شعر کے حلق میں انگلیاں ڈال ڈال کر اس میں سے وہ کچھ بھی برآمد کرتے ہیں جو وہاں نہیں ہوتا[۲]۔

اپنے ستر اسّی سالہ ادبی سفر کے اس پورے عرصے میں شمس الرحمٰن فاروقی شاعری بھی کرتے رہے ہیں۔ غزل، نظم، رباعی، شہر آشوب، ترجمہ اور شعری ہیئت کی بہت سی دوسری اصناف کو انھوں نے مسلسل اپنے طبع ایجاد پسند سے مزین کیے رکھا۔ عجیب بات یہ ہے کہ اپنی تنقیدی بصیرت میں تو وہ ایک جدیدیت پسند نقاد ہیں مگر موضوعات و مافیہ سے قطع نظر اپنی غزلوں کے اسلوب میں وہ ایک ایسے سنجیدہ ثقہ اور کلاسیکی استاد کے طور پر ظاہر ہوتے ہیں جس کی شاعری نک سک سے پوری طرح درست ہوتی ہے اور جس کی لفظیات میں پرانے الفاظ بھی جا بجا جگہ پاتے ہیں۔

زیر نظر مضمون اس نقاد، دانشور، داستاں سرا، ناول نگار و افسانہ طراز، لغت نویس، محقق اور نہ جانے کیا کیا کمالات دکھانے والے اور کن کن امور کے ماہر جناب شمس الرحمٰن فاروقی کے شعری کلیات کے بارے میں کچھ تاثرات کے حوالے سے ہے۔ شمس الرحمٰن فاروقی کی شاعری الگ الگ مجموعوں میں تو وقتاً فوقتاً چھپتی رہی ہے لیکن ان کا شعری کلیات مجلسِ آفاق میں پروانہ ساں (کلیاتِ نظم) یکجا طور پر پہلی مرتبہ ہندوستان میں ۲۰۱۸ء میں اور پاکستان میں ۲۰۱۹ء میں شائع ہوا ہے۔ یہ عنوان اصل میں میر کا ایک مصرعہ ہے۔ پورا شعر یوں ہے:

مجلس آفاق میں پروانہ ساں
میرؔ بھی شام اپنی سحر کر گیا[۳]

شمس الرحمٰن فاروقی کی شاعری کو پھر سے دیکھتے دیکھتے یک بارگی تو میرا تاثر یہ ہوا:

چوری میں دل کی وہ ہنر کر گیا
دیکھتے ہی آنکھوں میں گھر کر گیا[۴]

لیکن افسوس کہ یہ تاثر زیادہ دیر قائم نہ رہ سکا۔

شمس الرحمٰن فاروقی کی شاعری سے راقم کا پہلا رابطہ ۸۵-۱۹۸۴ء میں فنون جدید غزل نمبر کے ذریعے ہوا تھا۔ اسی فنون کے اسی شمارے میں جون ایلیا کی غزلوں سے بھی پہلا تعارف ہوا تھا[۵]۔ عجیب بات یہ ہے کہ فنون میں چھپی جون کی غزلوں کا تاثر تو اتنا خوشگوار اور گہرا تھا کہ آج بھی نشہ سا طاری ہے مگر ان کی شاعری دامن دل کھینچنے میں بری طرح ناکام رہی تھی۔ پھر اس کے بعد بھی ایسا کبھی نہیں ہوا کہ میں نے کسی صاحبِ ذوق، نقاد و غیر نقاد، سے ان کی شاعری کے بارے میں کبھی کچھ بہت زیادہ اچھے کلمات سنے ہوں[۶]۔ پچھلے دو چار ہفتوں کے دوران میں ان کی کم و بیش ساری شاعری کو دوبارہ دیکھتا رہا تو میں ایک طرح کے شش و پنج میں مبتلا ہوگیا ہوں۔ مختلف چیزوں کے حوالے سے میری زندگی میں بار بار ایسے مواقع آئے کہ جب مجھے اس احساس سے دوچار ہونا پڑا کہ کسی شئے کے بارے میں میرا پہلا تاثر لازماً درست نہیں ہوتا۔

چار پانچ سال پہلے جب میں نے شمس الرحمٰن فاروقی کا ناول کئی چاند تھے سرِ آسماں شروع کیا تو کچھ اچھا تاثر نہیں تھا۔ میرے منہ سے پہلا جملہ یہ نکلا کہ اپنی شاعری کی طرح فکشن میں بھی شمس الرحمٰن فاروقی بس کچھ ایسے ہی ہیں لیکن ستر اسّی صفحے تک پہنچتے پہنچتے اس ناول نے مجھے ایسا گرفت میں لیا کہ ناول ختم ہوتے ہوتے میری رائے یہ بن چکی تھی کہ اردو ناول کی طویل تاریخ میں یہ ایک بالکل مختلف ناول وجود میں آیا ہے۔ مگر ان کی شاعری کے معاملے میں میرے تاثر میں مسلسل نشیب و فراز رہا، بعض اشعار میں وہ مجھے بہت متاثر کرتے اور اکثر جگہوں پر پرانا تاثر ہی عود کر آتا رہا۔

یہ غالباً ۸-۲۰۰۷ کی بات ہے کہ شمس الرحمٰن فاروقی اقبال اکادمی، لاہور میں اپنے معروف لیکچر *How to read Iqbal?* کے سلسلے میں پاکستان آئے تھے۔ مجھے ان کے ساتھ مسلسل تین چار گھنٹے گزارنے اور اپنی زندگی میں ہی ایک داستان بن جانے والے اس نقاد کے نظریات و تصورات کے بارے میں کرید کرید کر کچھ معلوم کرنے کا موقع ملا تھا۔ میں اس وقت تک ان کے تنقیدی کام کو بڑی حد تک تفصیل سے دیکھ چکا تھا۔ مجھے ان کے بعض شعری تصورات اور جدید شاعروں کے حوالے سے ان کی تنقید کے بعض پہلوؤں پر کچھ تحفظات تھے۔

یہ امر معروف ہے کہ شمس الرحمٰن فاروقی نے اپنے کسی مضمون میں فراق گورکھپوری پر سخت ایراد کرتے ہوئے انھیں احمد مشتاق (پ: ۱۹۳۳ء) سے چھوٹا شاعر قرار دیا ہے[۷]۔ احمد مشتاق کی شاعری نے تو ہمیشہ مجھے اس حد تک ہی متاثر کیا ہے کہ اگر مجھے کوئی نئے شاعروں میں سے کسی واحد شاعر کا انتخاب کرنے کو کہے تو میں احمد مشتاق کی شاعری کا انتخاب کروں گا، جی ہاں فیض (۱۹۱۱ء-۱۹۸۴ء) اور ناصر (۱۹۲۵ء-۱۹۷۲ء) کا بھی نہیں، صرف احمد مشتاق کا حال آں کہ مجھے احمد مشتاق کے علاوہ بھی بہت

سے شعرا پسند ہیں۔ مگر اس بات کو مانتے ہوئے مجھے بہت تامل ہوتا ہے کہ فراق (۱۸۹۶ء۔ ۱۹۸۲ء) ایک گئے گزرے شاعر ہیں۔ میں اپنے برے بھلے شعری ذوق کی بنیاد پر یہ رائے رکھتا ہوں کہ خلیل الرحمٰن اعظمی (۱۹۲۷ء تا ۱۹۷۸ء)، ناصر کاظمی اور احمد مشتاق سمیت ہمارے بے شمار نئے شاعر ایسے ہیں کہ اگر فراق نہ ہوتے تو ان شاعروں کا کہیں وجود نہ ہوتا۔ یاد رہے کہ اس رائے کے بننے میں فراق پر محمد حسن عسکری کی تحریروں کا کوئی اثر نہیں۔ اس پس منظر میں مجھے اور میرے بہت سے دوستوں کو شمس الرحمٰن فاروقی کی اس رائے پر شدید تعجب ہوتا ہے۔ ایسے ہی مسائل کے پیش نظر شمس الرحمٰن فاروقی سے میرا سوال یہ تھا کہ:

> کلاسیکی شعریات کی تنقید میں آپ کے تصورات کو میں نے نہایت غور سے دیکھا ہے۔ آپ نئے اور پرانے شاعروں کا جس طرح سے تجزیہ کرتے ہیں، اس سے اندازہ ہوتا ہے کہ اچھے شعر کی لطافتوں باریکیوں اور اس کی تاثیر کو سمجھنے اور ان کے اسباب کا تعین کرنے میں آپ کو اس حد تک کمال حاصل ہے کہ مجھ سمیت بے شمار نو آموزوں کے شعری ذوق میں پیدا تنگی کو آپ کی تنقید وسعت عطا کرتی ہے۔
>
> اور دوسری بات یہ ہے کہ آپ اپنی اسی فنی بصیرت سے جب فراق کی شاعری کو پرکھتے ہیں اور اس میں کچھ خامیوں، کمزوریوں اور خرابیوں کی طرف اشارہ کرتے ہیں تو مجھے عموماً اس سے بھی اتفاق ہوتا ہے، مگر اس کے باوجود کیا وجہ ہے کہ فراق کی شاعری نے تو ان تمام ''خرابیوں'' کے باوجود نہ صرف مجھے بلکہ شعرا کی کئی نسلوں کو متاثر کیا ہے، یہ ہمارے احساسات کو شدید طور پر جھنجھوڑتی ہے اور ہمارے اندر اتر جاتی ہے لیکن شاعری کی باریکیوں پر اتنی دقیق نظر رکھنے کے باوصف جب آپ شاعری کرتے ہیں تو آپ کی شاعری ہمیں اس طرح متاثر نہیں کرتی جس طرح اسی زمانے کے دیگر بہت سے شاعروں کی شاعری ہم پر اثر انداز ہوتی ہے؟

شمس الرحمٰن فاورقی نے جواب دیا کہ

> اپنی شاعری کے بارے میں تو میں کچھ نہیں کہہ سکتا کہ وہ آپ کو کیوں نہیں متاثر کرتی حال آں کہ بعض لوگوں کا خیال ہے کہ میری شاعری بھی بہت مختلف اور منفرد ہے، لیکن جہاں تک فراق کی شاعری کا تعلق ہے تو اس میں سب سے زیادہ اثر انگیز جو شئے ہے، وہ اس کی ''کیفیت'' ہے۔ ان کی شاعری میں کیفیت اس درجے کی ہے کہ اس میں اس کی دیگر خامیاں چھپ جاتی ہیں'' (یاد رہے کہ ''کیفیت'' شمس الرحمٰن فاروقی کی تنقید میں کلاسیکی شعریات کی ایک اصطلاح ہے)[۸]۔

قطع نظر اس امر کے کہ اپنی شاعری کے جواز اور فراق کو دی جانے والی اس ڈھیلی ڈھالی گنجائش میں شمس الرحمٰن

فاروقی کا یہ جواب کتنا قرین حقیقت ہے، یہاں یہ بات دہرانے کا مقصد یہ ہے کہ مجھے ان کی شاعری عموماً اس طرح پسند نہیں آئی تھی جیسے میں، بعض محدودیتوں کے باوجود، ان کی شعری تنقید اور فکشن (fiction) کا متوالا ہوں۔

لیکن اب جب کہ میں ان کا اکثر کلام بصورت کلیات یکجا دیکھتا ہوں تو خود کو ایک گومگو کی کیفیت میں محسوس کرتا ہوں۔ ان کی غزلیہ شاعری کے مختلف رنگ ہیں۔ جس کے اکثر حصے پر کچھ تجریدی عناصر کی حکمرانی ہے، کچھ عقلی تفکراتی سرگرمیاں ہیں، کچھ فلسفیانہ کھوج ہے جسے شاعر اپنے قاری پر لطف کے ساتھ منکشف کرنے کے بجائے اپنے اسلوب اور تجریدی مصوری کے سے ادھورے مٹیالے خاکوں میں چھپانا زیادہ پسند کرتا ہے۔ جس طرح میر (۱۷۲۳ء۔ ۱۸۱۰ء) کے مقابلے میں غالب (۱۷۹۷ء۔۱۸۶۹ء) ہمیں ایک تجریدی شاعر نظر آتا ہے، اسی طرح شمس الرحمٰن فاروقی بھی اپنے زیادہ عرصۂ شاعری میں ناصر کاظمی اور احمد مشتاق جیسے شاعروں کی محسوساتی فضا سے قصداً دامن بچا کر راشد کی سی اجنبی زمینوں اور اجنبی افکار کی دنیا میں چھپتے نظر آتے ہیں۔ لیکن راشد کی نظموں میں تو پھر بھی ایک روانی، بہاؤ اور سرمستی نظر آتی ہے اور اپنے زمانے کی سنگلاخ حقیقتوں کا بھی پتا دیتی ہے مگر یہ سب فاروقی کے ہاں کم کم ہی ہے۔

اپنے زمانے کے فوری متاثر کن عام روزمرہ مسائل اور انسانی سروکار ان کے ہاں بہت کم جگہ پاتے ہیں۔ اس کے بجائے ان کے ہاں ایک اپنی ذہنی دنیا ہے جس میں کچھ تجریدی انداز اور غیر حسّی پیکر تراشیوں سے وہ کچھ منکشف کرنے کے بجائے معلوم کو مخفی بنانے اور موجود کو موہوم رکھنے میں زیادہ دل چسپی رکھتے ہیں۔ وجہ اس کی شاید یہ ہے کہ ان کے تصورِ شاعری کے مطابق ابہام اور کنایہ جاتی سانچوں میں کثرتِ معنی کی گنجائش زیادہ رہتی ہے۔ کثرتِ معنی یقیناً ایک خوبی ہے لیکن اگر یہ لطفِ سخن کی قیمت پر ہو تو کثرتِ معنی مشقِ ستم بن جاتی ہے۔ ایسے کھانے کا کیا فائدہ جو ہو تو بہ افراط مگر جو نہ حسِ شامہ کی تسکین کرے، نہ آنکھوں کو بھلا لگے اور نہ ذائقے میں چٹخارہ پیدا کرے۔ مجھے ان کی غزلیہ شاعری کے بڑے حصے میں ایسے ہی بے ذائقہ پن کا احساس ہوتا ہے۔ ان کے ہاں لطفِ سخن کم اور مشقِ ستم کی کارفرمائی زیادہ نظر آتی ہے۔ ان کے مزاج میں غالبیت کا وفور نظر آتا ہے یہ غالبیت ان کی تنقیدی تحریروں میں بھی نظر آتی ہے اور شعری مزاج پر بھی اسی کی چھاپ معلوم ہوتی ہے۔ میر کی طرف وہ بہت بعد میں آئے۔ غالب پر میر کی فوقیت کو بھی انھوں نے بہت پس وپیش کے بعد تسلیم کیا ہے۔ مگر میر کے حسّی رنگ نے ان کے ہاں بہت کم جگہ پائی ہے۔ ان کی شاعری میں جو کہیں کہیں ایک نرم روی، سہولت اور آسانی کا انداز نظر آتا ہے، جس کی ہم آگے کچھ مثالیں پیش کریں گے، وہ بھی جیسے بادلِ ناخواستہ ہی ہے، جیسے آدمی سے کبھی کبھی ذہول ہو جائے۔

ان کے دوسرے مجموعۂ شاعری آسماں محراب (۱۹۹۶ء) کے سرنامے پر سعدی (۱۲۱۰ء۔ ۱۲۹۱ء) کا ایک شعر درج ہے:

همه قبیلهٔ من عالمان دین بودند
مرا معلمِ عشقِ تو شاعری آموخت[۹]

مگر ان کی غزلیہ شاعری کے بڑے حصے کو دیکھ کے لگتا ہے کہ انھیں معلم عشق تو یقینا کوئی ضرور ملا ہوگا مگر ان کی طبیعت میں جذبۂ عشق کے بجائے افراطِ علمی کو دیکھ کر اس نے انھیں ان کے حال پر چھوڑ دیا ہوگا۔ اسی لیے ان کی شاعری مشقتِ عشق (love of labour) کے بجائے دماغی مشقت کی زائیدہ زیادہ لگتی ہے۔ اس شاعری میں عموماً ایک گہری سنجیدگی اور متانت کا وفور ہے۔ صفحوں کے صفحے پلٹتے جاؤ تو کہیں ایک آدھ رس دار شعر ملتا ہے۔

ذیل میں ان کے مختلف مجموعوں سے شعروں کا ایک انتخاب دیا جا رہا ہے جو میرے حساب سے نسبتاً بہتر اشعار پر مشتمل ہے۔ جہاں جہاں جس شعر پر مناسب ہوا کچھ اشارات بھی درج کیے جائیں گے:

میں بھی شہیدِ شوخیِ حسنِ نمود تھا
یعنی حریفِ آتشِ پنہانِ دود تھا
دروازۂ وجود تھا بند آئنے کی طرح
ہر حرفِ ہست خاکِ بیابانِ بود تھا
سرسوں کے پیلے کھیت میں نیلا فلک کا رنگ
گویا شراب زرد تھی مینا کبود تھا[۱۰]

گنج سوختہ (۱۹۶۹ء) کی اس غزل پر غالب کی تجریدی فضا چھائی ہوئی ہے۔ آخری شعر کے پہلے مصرعے میں پیکر تراشی کا رنگ جمالیاتی ہے جو دوسرے مصرعے تک آتے آتے اگرچہ کچھ پھیکا پڑ گیا ہے مگر پھر بھی یہ شعر زیادہ شعریت لیے ہوئے ہے۔ سرسوں کے کھیت کو شراب اور نیلے آسماں کو مینا کہنا کچھ ایسی ندرتِ بیان ہے جو اب اُردو میں کم ہوگئی ہے۔ آگے کی بحث میں جب ہم خوش پیکر تمثیلات اور جمالیاتی رنگ کا ذکر کریں گے تو ہماری مراد ایسے ہی اسلوب سے ہوگی جو ذہن وفہم کے ساتھ ساتھ یا فہم سے پہلے محسوسات کو متاثر کرنے والا ہو:

آب و گیا سے بے نیاز سرد جبین کوہ پر
گرمیِ روئے یار کا عکس بھی رائگاں گیا
سطح پہ تازہ پھول ہیں کون سمجھ سکا یہ راز
آگ کدھر کدھر لگی شعلہ کہاں کہاں گیا

راز خرد ہو کچھ بھی اب راز جنوں تو یہ ہے بس
آنکھ تھی بے بصر رہی تیر تھا بے کماں گیا
عمر رواں کی منزلیں طول طویل مختصر
آپ بھی ہم سفر رہے غیر بھی ہم عناں گیا [11]

چہرے کا آفتاب دکھائی نہ دے تو پھر
نیلی چھلکتی دھوپ سے آنکھوں کو بھر لیں ہم
آؤ مزاج پرسی دیوار و در کریں
مدت سے ہم تھے قید اب ان کی خبر لیں ہم
چبھتی نہیں ہیں درد کی بے خواب سوئیاں
انگارے اب جگاؤ تو شاید اثر لیں ہم
سارے علوم ہم کریں فی النار و السقر
معصومیت کی راہ میں تیر و تبر لیں ہم
جی چاہتا ہے سینۂ افلاک چیر کر
طوفان ابر و باد کو مٹھی میں بھر لیں ہم [12]

دن بھر کی دوڑ رات کے اوہام وسوسے
ٹھنڈی سلونی شام کی خوش بو میں ڈھل گئے
کردار قتل کرنے لگے لوگ یوں کہ ہم
اپنے ہی گھر میں بیٹھ کے آوارہ بن گئے
رقص نسیم موت تھا ہر چند مختصر
دریا کے منہ پہ پھر بھی اچھل آئے آبلے
نازک ہے مثل ماہ مگر سرمئی بدن
اے جاں تجھے یہ کس نے دیے غسل آگ کے [13]

دیکھیے بے بدنی، کون کہے گا قاتل ہے
سایہ آسا جو پھرے اس کو پکڑنا مشکل ہے
رگ ہر لفظ سے رستے ہوئے خوں سے گھبرا کر
میں جو خاموش رہا سب نے کہا تو جاہل ہے
تجربہ دل میں رہے تو کھلے آنسو بن بن کر
اور کاغذ پہ چھلک جائے تو شمع محفل ہے
جو بھری دنیا کی سنگین عجائب نگری میں
اپنا سر آپ نہ پھوڑے وہ جہنم واصل ہے
لب دریا کو ملانے کا طریقہ کیسا ہوگا
دونوں جھکتے ہیں مگر بیچ میں دریا حائل ہے [۱۴]

ادھر سے دیکھیں تو اپنا مکان لگتا ہے
اک اور زاویے سے آسمان لگتا ہے
دو چار گھاٹیاں اک دشت کچھ ندی نالے
بس اس کے بعد ہمارا مکان لگتا ہے [۱۵]

پانچ اشعار کی اس غزل میں دیگر شعر بھی ہیں جو سہل ممتنع کی قبیل سے ہیں مگر اُن وجوہات کی بنا پر جن کا ذکر بعد میں تفصیلاً آئے گا، انتخاب راقم میں جگہ نہ پا سکے:

جو اترا پھر نہ ابھرا، کہہ رہا ہے
یہ پانی مدتوں سے بہہ رہا ہے
کسی کے اعتماد جان و دل کا
محل درجہ بہ درجہ ڈھہ رہا ہے
گھروندے پر بدن کے پھولنا کیا
کرائے پر تو اس میں رہ رہا ہے

کبھی چپ تو کبھی محو فغاں دل
غرض اک گو مگو میں یہ رہا ہے[۱۶]

کنار بحر ہے دیکھوں گا موج آب میں سانپ
یہ وقت وہ ہے دکھائی دے ہر حباب میں سانپ
وہ کون تھا مرا ہم زاد تو نہ تھا کل رات
جب اس کے نام کو پوچھا کہا جواب میں سانپ
گزشتہ رات مجھے پڑھتے وقت وہم ہوا
ورق پہ حرف نہیں ہیں یہ ہیں کتاب میں سانپ
یہ ڈھلتی رات یہ کمرے میں گونجتا صحرا
اڈتا خوف ہے دل میں کہ پیچ و تاب میں سانپ
تمام جلوۂ وحدت ہے شام ہو کہ سحر
ہے جس حساب میں صحرا اسی حساب میں سانپ [۱۷]

ان کی شاعری میں سانپ اور نیلی دھوپ کا تھیم (theme) بار بار ابھرتا ہے۔ ہمارے اس مضمون کا مدعا چوں کہ شمس الرحمٰن فاروقی کی شاعری کا موضوعاتی مطالعہ نہیں ، اس لیے اس کے تجزیے سے صرف نظر کر رہے ہیں۔ ویسے اس کا مطالعہ الگ سے ہونا چاہیے۔ اس غزل کے دوسرے شعر پر غور کیجیے:

وہ کون تھا مرا ہم زاد تو نہ تھا کل رات
جب اس کے نام کو پوچھا کہا جواب میں سانپ [۱۸]

نہ جانے کیوں یہ شعر پڑھ کر دھیان بودلیر (Charles Baudelaire۔۱۸۲۱ء۔ ۱۸۶۷ء) کے اس قول کی طرف جاتا ہے ''میرے ریا کار قاری میرے ہم شکل میرے بھائی'' جس کے بارے میں عسکری نے لکھا تھا کہ اس مصرعے کی عظمت کا ثبوت یہ ہے کہ دو بہت بڑے آدمیوں میں سے ایک نے اسے اپنی نظم کا اور ایک نے اسے اپنے ناول کا حصہ بنا لیا ہے۔ ہمارے دوست آفتاب حسین نے بھی ایک خوب صورت غزل میں اس خیال کو استعمال کیا ہے:

میں بھی منافق ، تم بھی منافق
اے میرے قاری ، میرے برادر![۱۹]

لغزش پائے ہوش کا حرف جواز لے کے ہم
خود کو سمجھنے آئے ہیں روح مجاز لے کے ہم
کرب کے ایک لمحے میں لاکھ برس گزر گئے
مالک حشر کیا کریں عمر دراز لے کے ہم
دور افق پہ جا کہیں دونوں لکیریں مل گئیں
آئے تو تھے حضور دل ناز و نیاز لے کے ہم
رات ڈھلی ہے چاند گم دور جلے ہیں دو دیے
راز تو ہے پہ کس کے پاس جائیں یہ راز لے کے ہم
رقص شرر میں کھو گئے برق کے دل سے مل گئے
لالہ و گل میں کھل گئے موت کا راز لے کے ہم
روئے سخن بدل گیا بڑھنے لگے ہیں فاصلے
آہ سکوت منجمد، بیٹھے ہیں ساز لے کے ہم[۲۰]

محفل کا نور مرجع اغیار کون ہے
ہم میں ہلاکِ طالعِ بیدار کون ہے
گھر گھر کھلے ہیں ناز سے سورج مکھی کے پھول
سورج کو پھر بھی مانعِ دیدار کون ہے

پتھر اٹھا کے درد کا ہیرا جو توڑ دے
وہ کج کلاہ بانکا طرح دار کون ہے[۲۱]

گرگ احساس سے بچنے کی تو کوئی نہیں راہ
سگ تخئیل پہ بند آنکھ کا دروازہ کریں[۲۲]

موسمِ سنگ و رنگ سے ربطِ شرار کس کو تھا
لحظہ بہ لحظہ جل گئی دردِ بہار کس کو تھا
چشمِ شفق تھی خوں نشیں چہرۂ شب تھا تیغِ تیز
خواب پڑے تھے تار تار صبر و قرار کس کو تھا
سرحدِ آسماں کے پاس بچھے تھے جال ہر طرف
کس نے کیا ہمیں اسیر شوقِ شکار کس کو تھا
آج سے پہلے ہم سبھی سمجھے تھے اس کو برگِ گل
تجربۂ جلالت روئے نگار کس کو تھا[۲۳]

پتھر کی بھوری اوٹ میں لالہ کھلا تھا کل
آج اس کو نوچ لے گئیں دو بچیاں جناب
آنکھوں میں روشنی کی جگہ تھا خدا کا نام
پاؤں تڑا کے مر رہے جاتے کہاں جناب
ہم برگ زرد سبز خلاؤں میں چھپ گئے
ہم کو ہوائے سرد تھی سنگ گراں جناب
کالی زمیں پہ چھنتی دریچوں سے روشنی
باہر تو جھانکیے ہے انوکھا سماں جناب
نیلی چمکتی دھوپ تو بکتی نہیں کہیں
ہم کس کے ہاتھ بیچ دیں لفظ و بیاں جناب[۲۴]

رندوں کو ترے آرزوئے خشک لبی ہے
اب اے نگہ مست تو کیا ڈھونڈ رہی ہے
منسوخ ہے اس دور میں ہر رسم گریباں
اب مشغلۂ اہلِ جنوں سینہ زنی ہے
شہزادۂ معنی کوئی آئے تو جگائے
شاعر کا تخیل بھی تو خوابیدہ پری ہے
مدت سے تھی آوارہ وہ پہنائے فضا میں
خاک رہِ انجم جو مرے سر پہ پڑی ہے[۲۵]

یہ غزل ان کی معدودے چند ان غزلوں میں سے ہے جو اپنی کیف آور فضا اور تہ در تہ معنویت کی وجہ سے ان کی شاعری میں ممتاز حیثیت رکھتی ہیں۔ شہزادۂ معنی والے شعر کا منظرنامہ ان داستانوں کی فضا کی یاد دلاتا ہے جہاں دیو کی قید سے یا ویسے ہی کوئی شہزادہ آکر پری کو آزاد کراتا ہے یا اسے شعورِ حسن سے آگاہ کرتا ہے۔ اس داستانی عنصر کو تلمیحی طور پر کام میں لاتے ہوئے شاعر نے متخیلہ کو ایک پری قرار دے کر اس کی آزادی/ بیداری کے لیے شہزادۂ معنی کی آمد کو ضروری قرار دیا ہے۔ یعنی تخیل اکیلا کچھ بھی نہیں جب تک کہ اس میں مافیہ یعنی معنی کا بیج نہ پڑے۔ اور اسی بات کو بالعکس طور پر یوں بھی کہہ سکتے ہیں کہ جس طرح شہزادے کی زندگی پری کے حسن کے بغیر بے رنگ رہتی ہے اسی طرح تخیل کی حرارت، مٹھاس اور رنگینی کے بنا مجرد معنی بھی تاثیر اور کیف پیدا نہیں کرسکتے۔ تیسرے یہ کہ شہزادۂ معنی سے مراد شعر کی معنویت سے لطف لینے والا بھی ہوسکتا ہے یعنی نقاد جو اس شعر کے حُسن اور معانی کی خوابیدہ پری کو جگا دے اور تفہیم سے اسے پھیلا دے۔ یہاں دیکھنے کی بات یہ ہے کہ شعر کے اس ''مفہوم'' کس درجہ خوب صورت محسوساتی تمثیل بنا دیا گیا ہے۔ اور پھر اس آخری شعر کو دیکھیے:

مدت سے تھی آوارہ وہ پہنائے فضا میں
خاک رہِ انجم جو مرے سر پہ پڑی ہے[۲۶]

اس شعر کی پوری فضا غالب کے شعر

ہیں زوال آمادہ اجزا آفرینش کے تمام
مہرِ گردوں ہے چراغِ رہگزارِ باد، یاں[۲۷]

سے ماخوذ ہے مگر حد درجہ تخلیقی استفادے کے ساتھ!

سرخ سیدھا سخت نیلا دور اونچا آسماں
زرد سورج کا وطن تاریک بہتا آسماں
سرد چپ کالی سڑک کو روندتے پھرتے چراغ
داغ داغ اپنی ردا میں سر کو دھنتا آسماں
دور دور اڑتا گیا میں نور کے رہوار پر
پھر بھی جب بھی سر اٹھایا منہ پہ دیکھا آسماں
جانے کب سے بے نشاں وہ چاہ شب میں غرق تھا
میں جو اٹھا ہو گیا اک دم اجالا آسماں[۲۸]

ان کا خیال ہر طرف ان کا جمال ہر طرف
حیرت جلوہ رو بہ رو دست سوال ہر طرف
مجھ سے شکستہ پا سے ہے شہر کی تیرے آبرو
چھوڑ گئے مرے قدم نقش کمال ہر طرف
ہم ہیں جواں بھی پیر بھی ہم ہیں عدم بھی زیست بھی
ہم ہیں اسیر حلقۂ قول محال ہر طرف
نغمہ گرا ہے بوند بوند پھر بھی اٹھی ہے کتنی گونج
اڑتی پھرے ہے ذہن میں گرد خیال ہر طرف
قلب حیات و موت سے مل نہ سکا کوئی جواب
پھینکا کیے ہیں گرچہ ہم سنگ سوال ہر طرف[۲۹]

سر کو جھکائے الگ تھلگ کیوں بیٹھے ہو آؤ کھیلیں کھیل
روح ہم اس میں پھونکیں گے کوئی تراشو پیکر تم

نیلے پانی کی حیرانی کس نے دیکھی کون کہے
سامنے رکھ کر آئینہ یوں اکثر بیٹھے گم سم تم
اونچی اونچی چٹانوں کا بوجھ اٹھائے پھرتے ہیں
لطفِ سخن پر مرنے والو بات کو سمجھو پتھر تم[۳۰]

اس شعر میں تو لگتا ہے کہ شاعری سے لطفِ سخن کی طلب والوں کو شاعر ڈپٹتے ہوئے ان پر طنز کر رہا ہے کہ ہم تو گویا موضوع /مضمون/ مافیہ کی چٹانیں ڈھونے کا کام کرنے والے ہیں، اور تم ہو کہ ہم سے لطف سخن مانگ رہے ہو۔ یوں تو کبھی کبھی اقبال بھی اپنے پیغامبری منصب کے پیش نظر اپنے پڑھنے والوں سے شاعری طلب نہ کرنے کا کہا کرتا ہے مگر اقبال کا کمال یہ ہے کہ وہ یہ کام بھی نہایت شعری حُسن کے ساتھ کرتا ہے۔ درآں حالے کہ شمس الرحمٰن فاروقی کے اس شعر میں کوئی ایسا شعری جمال بھی نہیں:

اک وجد میں جسم و جان فنکار
ہے رقص کہ روح کا بدن ہے

کافور کی شمعیں جل اٹھی ہیں
ابلاغ خیال کا کفن ہے[۳۱]

جیسا کہ اس سے قبل بھی ہم بیان کر آئے ہیں کہ شمس الرحمٰن فاروقی جدیدیت کے نظریہ ساز نقاد ہیں۔ انیس سو ساٹھ کی اس تحریک کے تصورِ شعر میں ''تجرید'' اور ''ابہام'' ایک شعری خوبی مانی جاتی ہے۔ اس آخری شعر میں بھی یہی تصور کارفرما ہے کہ اگر شعر کا ابلاغ ہوجائے تو گویا خیال کی موت واقع ہو جاتی ہے۔ اس سے پچھلے شعر میں ڈبلیو بی ییٹس (William Butler Yeats۔ ۱۸۶۵ء۔ ۱۹۳۹ء) کے اس خیال سے استفادہ کرتے ہوئے کہ ''رقص کو رقاص سے الگ نہیں کیا جاسکتا''۔ کہا جا رہا ہے کہ یہ جو ہمیں رقص کا ہیولیٰ نظر آتا ہے یہ اصل میں روح ہے۔ روح چوں کہ بطور روح نظر نہیں آسکتی، اس لیے اس نے رقص کی صورت بدن اختیار کر لیا ہے۔ اس شعر میں کارفرما تجرید بھی جدیدیت ہی کے سروکاروں میں سے ہے:

اس دل کے دشتِ شورہ پہ ٹکتا نہیں ہے کچھ
حیراں ہوں تیرے قصر یہاں کس طرح بنے[۳۲]

عدم میں کچھ نہ خبر تھی کہ کون ہوں کیا ہوں
کھلی جو آنکھ تو پہلی نظر اسی سے ملی

یہ کس بدن کا تصرف ہے روئے صحرا پر
لگائی پیٹھ جو میں نے کمر اسی سے ملی[۳۳]

قدم ٹھہرتے نہیں قصرِ پست و بالا میں
زمیں ہے فرش تو ہے قوس آسماں محراب

بنائے بنتی نہیں منہدم بنائے دل
کدھر ستوں ہے کہاں کرسی اور کہاں محراب[۳۴]

کوشش کی گئی ہے کہ اس انتخاب میں ایسے اشعار زیادہ آئیں جن میں تجریدی وتفکراتی عنصر کی نسبت محسوساتی پیکر کی کارفرمائی ہے۔ ان کی شاعری میں عموماً ایک گہری سنجیدگی اور متانت کا وفور رہتا ہے۔ یہ متانت اس وقت تک تو قابلِ برداشت رہتی ہے جب تک ان کے پیکر (image) عقلی کے بجائے حسّی ہوتے ہیں لیکن جہاں جہاں یہ صرف عقلی رہ جاتے ہیں وہیں وہیں بےلطفی کا باعث بنتے ہیں۔ میری بدقسمتی کہ مجھے ان کے ہاں ایسے مقاماتِ آہ وفغاں بکثرت ملے ہیں لیکن میں نے کوشش کی ہے کہ اس انتخاب میں قدرے ہلکے پھلکے موڈ کے اشعار بھی شامل کروں۔ ملاحظہ ہوں:

ہر ہر شجر امید تھا ہرہر شجر تھا یاس
ہر ہر شجر کے سائے میں اک شہر بن گیا

بادل کا آسمان پہ بنتا بگڑتا روپ
یادِ مزاجِ یار کی اک لہر بن گیا[۳۵]

چاندنی رات کی ہوائے سرد
لے گئی اس کی بے حجابی سب[۳۶]

دل کے کنویں میں گرتے ہیں
سات سمندر سنتا ہوں

وہم و خیال سے نازک تر
تانے بانے بنتا ہوں[۳۷]

اجی بس عشق کا اتنا ہے مبحث
کہ معشوق اک دو عاشق اک مثلث

نہ ہو قحط الرجال اس شہر میں کیوں
مذکر بن گئے ہیں سب مونث

ہے جن لوگوں پہ اب مردانگی ختم
ہمارے تو حسابوں ہیں مخنث

یہاں جنت میں ہوتے شیخ جی بھی
تصنع میں نہ ہوتے جو ملوث[۳۸]

مگر کو جس جا شیر نے پچھاڑ باندھ دیا
وہیں پہ تم نے ہرن کرکے آڑ باندھ دیا

ہوائے لذتِ دنیا سے گل ضمیر کے لو
حسد کی آگ نے سینوں پہ بھاڑ باندھ دیا

لگاتے کیوں نہ پھریں چوکڑی ادیب الملک
حُمق نے پاؤں میں ان کے ہے تاڑ باندھ دیا

امیدِ دید میں آیا تھا میں مگر اُس نے
اٹھا کے کاندھے پہ میرے کباڑ باندھ دیا
بجا ہے قول میاں مصحفی کا، ہم نے عبث
حکیم، وید، سیانوں کا جھاڑ باندھ دیا

''بھلا درستی اعضائے پیر کیا ہووے
کہ جیسے رسی سے ٹوٹا کواڑ باندھ دیا''[۳۹]

جلد مرجھائیں گے، کاغذ کے نہیں ہیں، اصلی ہیں
پھر بھی دل رکھنے کو بالوں میں لگا لو پھولوں کو[۴۰]

قہر اور سحر کی یلغار سے بالکل نہ ڈرا
تمتمایا ہوا دن لال بھبوکا نکلا
سفر شہر صدا ساتھ مرے کوئی نہ تھا
اک پرندہ تھا سو وہ عالم ہو کا نکلا

بوئے خوں گرگ گراں چشم کو لائی تھی یہاں
لیکن اس دشت سے آخر وہی بھوکا نکلا[۴۱]

چاہت کے معرکے میں کچھ کارگر نہ دیکھا
تیشے کو کند پایا گردن پہ سر نہ دیکھا
آواز اس کی سننا تھا سحر پھول چننا
اک خواب ایسا دیکھا پھر عمر بھر نہ دیکھا

اب ریت ہو چلی ہے پچھلے برس کی بارش
بادل نے راہ بدلی پھر گھوم کر نہ دیکھا

کیا زر نے سب کے دل میں سیسہ پلا دیا ہے
لاکھوں کا شہر، کوئی شوریدہ سر نہ دیکھا[۴۲]

اس لو کی چمک دل سے بسرنی تو نہیں تھی
درہم تھی بساط اپنی بکھرنی تو نہیں تھی

بے صرفہ و بے شہر سہی عمر ہماری
ناجنسوں میں یوں کٹ کے گزرنی تو نہیں تھی[۴۳]

مرا باغباں مرے برگ وبار و گلاب لے کے چلا گیا
ترا پاسباں تری بزم و جام و شراب لے کے چلا گیا

وہ نگاہ سب کا جواب تھی مری زندگی کا حساب تھی
مری شاعری کی کتاب تھی وہ کتاب لے کے چلا گیا[۴۴]

دنیا بہت بڑی ہے انسان مختصر ہے
ساری ہوس کا حاصل اے جان مختصر ہے

جی بیٹھا جا رہا ہے کثرت سے خواہشوں کی
مہمان ہیں زیادہ ایوان مختصر ہے

ہم دہ دِلوں سے کیا ہو طے عشق کی مسافت
زاد سفر نہیں کچھ سامان مختصر ہے

اک دو پہر جو ٹھہرو سب کچھ تمھیں سنا دیں
ہم یاوہ گو ہیں لیکن دیوان مختصر ہے[۴۵]

نہایت خوش گوار حیرت سے سابقہ تو تب پڑتا ہے جب قاری شمس الرحمٰن فاروقی جیسے نپے تلے، سنجیدہ، متین اور عالم نقاد کو بچوں کے لیے بھی نظمیں لکھتے دیکھتا ہے۔ مثلاً:

اس جنگل میں مور بہت ہیں
نیلے پیلے چور بہت ہیں

دن بھر موروں کی جھنکار
اوپر نیچے چیخ پکار[۴۶]

رات کا آنگن چاندی جیسا
دن کا چہرہ تھالی جیسا
رات کے گھر میں کتنے گھوڑے
دن کے کپڑے کتنے جوڑے

مور کے کپڑے کیسے انوکھے
نیلے ہرے سے سرخ سنہرے

مور کی دم میں سونے کے چھلّے
اس سے کہنا ہم سے بدل لے[۴۷]

بلی اجلی مونچھوں والی
کچھ کچھ بھوری کچھ کچھ کالی

کان بھی کالے منہ بھی کالا
آخر وہ ہے شیر کی خالہ[۴۸]

یا

ایک گلاس پانی میں
تین ننھے مینڈک تھے[۴۹]

لیکن یہ ہلکا پھلکا انداز وہ تب اپناتے ہیں جب بچوں کے لیے شاعری کرتے ہیں۔ عمومی طور پر تو ان کے ہاں ایک استادانہ ثقاہت ہی غالب رہتی ہے۔ شاعری کے رموز سیکھنے اور شاعری بطور علم اور شاعری بطور کرتب بازی کے لیے ان کے ہاں بہت کچھ سیکھنے کو ہے مگر جس شے کو ایک محبوبانہ کشش کہتے ہیں، وہ اس شاعری میں کم ہی پائی جاتی ہے۔ آئندہ صفحات میں میں اسی کے کچھ اسباب بیان کرنے کی کوشش کی جائے گی۔

اندازہ ہوتا ہے کہ شمس الرحمٰن فاروقی کی مشکل پسندی محض لفظیات اور پیکروں کی مشکل نہیں ہے بلکہ وہ جو تجربہ بیان کرتے ہیں یا جو شعری منظر نامہ بناتے ہیں، وہ اتنا نامانوس اور سپاٹ ہوتا ہے کہ فہم کے راستے میں تو شاید رکاوٹ نہیں بنتا لیکن ابتہاجی حسیات کو سخت بے مزہ کرتا ہے۔ ان کے تجربے کی نامانوسیت defamiliarization کے انداز کی نہیں ہوتی کہ جس میں جانی پہچانی چیزوں کو پرکشش بنانے کے لیے ان میں کچھ نیاپن، کچھ انوکھا پن پیدا کر دیا جاتا ہے بلکہ یہ اپنی نہاد میں ہی ایک بہجت ناانگیز اجنبیت اور جذب وکشش کے فقدان کے ماحول میں بنائی ہوئی دنیا ہے۔ راقم شمس الرحمٰن فاروقی اور ہمارے پرانی شعری روایت کے اس تصوّر کا بالکل ہم نوا ہے کہ ''بعض اوقات سمجھ میں نہ آنے، یا مشکل ہونے کے باوجود شاعری میں لطف ہوسکتا ہے''۔ لیکن جو شاعری سمجھ میں آنے کے باوجود بے لطفی پیدا کرے، وہ اول و آخر ایک بوجھ ہوتی ہے۔ آسانی سے فہم کی گرفت میں نہ آنے والے مشکل مسائل و مضامین کو بھی ایک اچھا شاعر اپنی قدرت کلام اور قوت تخلیق سے مجسم حسن بنا دیتا ہے۔ جس کے نمونے ہمیں اقبال کی شاعری میں جابجا نظر آتے ہیں۔ مثال کے طور پر زبورِ عجم (۱۹۲۷ء) میں زمان و مکان کی نوعیت کا بیان دیکھیے۔ اس سوال کے جواب میں کہ

حدیث قرب و بُعد و بیش و کم چیست؟[۵۰]

اقبال نے زمان و مکان جیسے مشکل مسئلے کو بھی ایسا وجد آفریں شعری جمال دے دیا ہے کہ یہاں فارسی بھی لطف کی راہ میں رکاوٹ نہیں بنتی۔ ذیل کے چند شعر ملاحظہ ہوں:

سہ پہلو این جہانِ چون و چند است
خرد کیف و کم او را کمند است

زمانش هم مکانش اعتباری است
زمین و آسمانش اعتباری است

مجو مطلق درین دیر مکافات
که مطلق نیست جز نور السّموات

حقیقت لازوال و لامکان است
مگو دیگر که عالم بیکران است

ابد را عقل ما ناسازگار است
''یکی'' از گیر و دار او هزار است

حقیقت را چو ما صد پاره کردیم
تمیز ثابت و سیّاره کردیم

خرد در لامکان طرح مکان بست
چو زنّاری زمان را بر میان بست

زمان را در ضمیر خود ندیدم
مه و سال و شب و روز آفریدم

تن و جان را دو تا گفتن کلام است
تن و جان را دو تا دیدن حرام است

به جان پوشیده رمز کائنات است
بدن خالی ز احوال حیات است

عروس معنی از صورت حنا بست
نمود خویش را پیرایه ها بست

حقیقت روی خود را پردہ باف است
کہ او را لذّتی در انکشاف است[۵۱]

اور پھر اسی مسئلہ زمان کو اقبال (۱۸۷۷ء۔ ۱۹۳۸ء) نے ''مسجد قرطبہ'' کے ابتدائی شعروں میں معجزے کی حد تک حیران کر دینے والے محسوساتی انداز میں بیان کیا ہے:

سلسلۂ روز و شب ، نقش گر حادثات
سلسلۂ روز و شب ، اصل حیات و ممات

سلسلۂ روز و شب ، تار حریر دو رنگ
جس سے بناتی ہے ذات اپنی قبائے صفات

سلسلۂ روز و شب ، ساز ازل کی فغاں
جس سے دکھاتی ہے ذات زیروبم ممکنات

تجھ کو پرکھتا ہے یہ ، مجھ کو پرکھتا ہے یہ
سلسلۂ روز و شب ، صیرفی کائنات

تو ہو اگر کم عیار ، میں ہوں اگر کم عیار
موت ہے تیری برات ، موت ہے میری برات

تیرے شب و روز کی اور حقیقت ہے کیا
ایک زمانے کی رو جس میں نہ دن ہے نہ رات

آنی و فانی تمام معجزہ ہائے ہنر
کار جہاں بے ثبات، کار جہاں بے ثبات![۵۲]

بڑا فنکار وہ ہوتا ہے جو تصور میں تخیل جیسی تاثیر پیدا کردے اور ذہنی مجردات کو بھی جمالیاتی محسوسات کا پیکر عطا کردے۔

کہنے کا مقصد یہ ہے کہ ان کی شاعری میں اگر بےلطفی ہے تو اس لیے نہیں کہ یہ مشکل شاعری ہے بلکہ اس لیے ہے کہ اس میں جو تلازمے بنتے ہیں، وہ کچھ نامانوس اور ادھورے ادھورے ہوتے ہیں۔ بعض جگہ اشعار اور مصرعوں میں جو مناسبتیں اور رعایتیں قائم کی جاتی ہیں وہ بھی کچھ دوراز کار ہوتی ہیں؛ بعض جگہوں پر تو اشعار کے دونوں مصرعوں میں ربط کچھ ٹوٹا ہوا یا بہت بعید از قیاس نظر آتا ہے؛ یا کوئی شعر ویسے تو اچھا ہوتا ہے مگر اس کا ایک مصرعہ شدید جمالیاتی تاثر کا حامل ہوتا ہے مگر دوسرا مصرعہ نہایت تجریدی ہوجاتا ہے۔ مثلاً ذیل کے دو شعر دیکھیے:

پڑیاں دھوپ کی رستوں پہ بچھی ہیں ہر سو
کوئی پرچھائیں مگر قریۂ ویراں میں نہیں

ہر طرف سر بفلک سرخ بگولوں کے ستوں
بازدید شب ے اب حد امکاں میں نہیں[۵۳]

اگر مجھے ایک جرأت فضول کی اجازت ہو تو میں کہوں گا کہ پہلے شعر کے دوسرے مصرعے کو اگر دوسرے شعر کا دوسرا مصرعہ بنا دیا جائے تو دونوں مصرعے کم سے کم جمالیاتی اعتبار سے ہم پلہ ہو کر شعر کی شان بڑھا دیں گے۔ ان کی غزلیہ شاعری میں پیکر تراشی (image making) تو ہے اور اس میں نیاپن بھی ہوتا ہے مگر عام طور پر نئے پن کے چکر میں شعر غیر دل کش ہو جاتے ہیں۔ کسی ایک مصرعے میں پیکر اور تمثال کی یہ غیر دل کشی دوسرے مصرعے اور آخرالامر پورے شعر کی جمالیاتی فضا کو خراب کر دیتی ہے۔ مثلاً درج بالا شعر میں ''راستوں میں بچھی دھوپ کی پڑیاں'' ایک انتہائی غریب امیج ہے۔ راقم کے خیال میں ان کی غزلوں میں اکثر راہ پاتے یہ عناصر ان کی شاعری کا مجموعی تاثر بھی اچھا نہیں رہنے دیتے۔

شمس الرحمٰن فاروقی نے اپنی شعری تنقید میں اچھے شعر کی جو خوبیاں بتائی ہیں، ان میں سے چند ایک یہ ہیں: روانی، کیفیت، مناسبت، رعایت اور ربط اور ان کے اوپر مضمون آفرینی و معنی آفرینی کی عمارت ہے۔ لیکن جب ہم ان کے اپنے طے کردہ معیار کی روشنی میں ان کے فن کا جائزہ لیتے ہیں تو ان کی غزلیہ شاعری میں روانی ادھوری، مناسبت و رعایت تجریدی، ربط بسا اوقات شکستہ اور کیفیت عنقا ہوتی ہے۔ اس سارے پس منظر میں جب ہم فراق گورکھپوری پر شمس الرحمٰن فاروقی کے اعتراضات کو دیکھتے ہیں تو ہم اس نتیجے پر پہنچتے ہیں کہ بسا اوقات تھوڑے بہت عیبوں کے ساتھ بھی کسی کی شاعری کیف انگیز ہوسکتی ہے اور بعض مرتبہ نک سک سے پوری طرح درست اور پوتر ہونے کے باوجود بھی کوئی شاعری بے رس رہ جاتی ہے۔ لاریب شاعری علم نہیں بلکہ فیضان اور عطا ہے۔

پون صدی پر پھیلے ان کے تنقیدی اور تخلیقی کام کے اکثر حصے کو دیکھنے اور ان کی تنقید اور فکشن سے بہت لطف اندوز ہونے والے ایک قاری کے طور پر میرا تاثر یہ ہے کہ جیسے انھوں نے فکشن اچھا لکھا ہے مگر فکشن کی تنقید اچھی نہیں لکھی، اسی طرح انھوں نے شاعری کی تنقید جتنی اچھی اور زیادہ لکھی ہے، اتنی اچھی شاعری بالکل نہیں کی۔ ان کا فکشن ان کے تنقیدی تصورات کا منحرف گواہ ہے اور اس نے ان کے تنقیدی تصورات کے خلاف نہایت اعلیٰ سطح پر گواہی دی ہے۔ ان کا فکشن ان کے تنقیدی تصورات سے انتقام ہے۔ مگر ان کی شاعری ان کے تصورِ ابہام و تجرید کے عین مطابق ہے۔ کاش ان کے تصورِ کیفیت کے مطابق بھی ہوتی۔ انھوں نے اردو تنقید کو تبصرہ جاتی اور تقریباتی عمومیت زدگی سے نکال کر تنقیدی آلات کو جس طرح حتی المقدور معروضی بنایا اور عملی تنقید کا بڑا نمونہ پیدا کیا، کاش ان کی شاعری بھی جدیدیت کے تجرید و ابہام اور فردیت کے آشوب سے نکل کر روزمرہ کے انسانی سروکاروں اور گرد و پیش کے ماحول سے جمالیاتی رابطہ بھی قائم کر پاتی۔

البتہ یہاں اس بات کو ان کے آخری شعری مجموعے آسماں محراب (۱۹۹۶ء) سے بعد ایک غزل کی مثال سے واضح کرنے کی کچھ کوشش کرتا ہوں۔ ان کی ایک غزل ہے جس کا مطلع اور مقطع یہ ہے:

ہیں کیا یہ میری غزلیں طرز و زمین دل پر
یا طائرِ فسردہ شاخِ غمینِ دل پر

واں اک کفن کی خاطر کرپاس ہی اگے گا
بونے کو کچھ بھی بوؤ گل سرزمین دل پر[۵۴]

نو اشعار کی اس غزل میں کوئی دوسرا شعر مطلع اور مقطع کے درجے کا نہیں ہے۔ اسی زمین میں بعد میں احمد مشتاق اور احمد جاوید (پ: ۱۹۴۸ء) نے بھی غزلیں کہی ہیں۔ احمد مشتاق کی غزل پانچ اشعار پر مشتمل ہے اور ہر شعر کیفیت انگیزی اور تاثر ریزی میں ایک سے بڑھ کر ایک ہے۔ ملاحظہ ہو:

لرزا ہوا تھا طاری حسنِ حسینِ دل پر
رکھا تھا پاؤں تم نے جب سرزمین دل پر

تم آؤ تو دکھاؤں بے درد بارشوں نے
کھینچی ہیں جو لکیریں لوحِ جبین دل پر

رت آگئی خزاں کی باغات آسماں سے
جھڑنے لگے ہیں پتے خاک زمین دل پر

گزرے ہزار بادل پلکوں کے سائے سائے
اترے ہزار سورج اک شہ نشین دل پر

کل شام اک پرندہ جانے کہاں سے آیا
کچھ دیر چہچہایا شاخ حزینِ دل پر[۵۵]

احمد مشتاق تو خیر ہیں ہی کیفیت کے شاعر اور اسی وجہ سے ''حصن حصین'' کی سی ثقیل ترکیب بھی مطلع کی ''کیفیاتی فضا'' پر اثرانداز نہیں ہوسکی، اسی لیے ان کی غزل کی دل نشینی تو اپنی جگہ ہے لیکن احمد جاوید نے اسی زمین میں جو چودہ شعر کہے ہیں وہ بھی دیکھیے:

ہرگز نہ راہ پائی فردا و دی نے دل پر
رہتی ہے ایک حالت بارہ مہینے دل پر

سکتے میں ہیں مہ و مہر دریا پڑے ہیں بے بحر
ہیں سخت غیر موزوں دنیا زمینِ دل پر

شعلہ چراغ میں ہے سودا دماغ میں ہے
ثابت قدم ہوں اب تک دینِ مبینِ دل پر

یا ایھا المجاذیب ہے بس کہ زیر ترتیب
مجموعۃ الفتاویٰ قول متین دل پر

لکھ لو یہ میری رائے کیا کیا ستم نہ ڈھائے
کل دل نے آدمی پر آج آدمی نے دل پر

یہ رنج نا کشیدہ یہ جیب نا دریدہ
اے عشق رحم ہاں رحم ان تارکین دل پر

پڑتا ہے جستہ جستہ مدھم سا اور شکستہ
اک ماہ نیلمیں کا پرتو نگین دل پر

سو بار ادھر سے گزرا وہ آتشیں چمن سا
اک برگ گل نہ رکھا دستِ یمینِ دل پر

طوفان اٹھا رکھا تھا آنکھوں نے واہ وا کا
اس کی نظر نہیں تھی کل آفرین دل پر

رنگین تو بہت ہے دنیا مگر مہا شے
دھبے سے پڑ گئے ہیں سب آستینِ دل پر

وہ ماہ نازنیں ہے یا سرو آتشیں ہے
یا فتنۂ قیامت برپا زمین دل پر

سب ناملامتوں کو سب بے کرامتوں کو
سب سر سلامتوں کو لانا ہے دین دل پر

جاوید کو دکھا کر کہتا ہے سب سے دلبر
اودھم مچا رکھا تھا ان بھائی جی نے دل پر[۵۶]

حسی کشش اور دل فریبی اگر شاعری کی خوبی ہے تو احمد جاوید کی غزل کے چودہ میں سے کم سے کم گیارہ بارہ اشعار تو نہایت کمال کے ہیں۔ احمد جاوید کی تنقید کے مسائل و موضوعات سے قطع نظر ان کی عام گفتگو بھی خاصی ادق، مشکل اور فلسفیانہ انداز کی ہوتی ہے مگر ان کی شاعری بعض مرتبہ پیچیدہ تجربے کی حامل ہونے کے باوجود حیرت انگیز طور پر اپنے اندر حسی دل نشینی اور فوری کشش کا بھی پورا سامان رکھتی ہے۔ شمس الرحمٰن فاروقی ہی کا ایک مضمون ہے ''مطالعہ اسلوب کا ایک سبق''[۵۷]

جس میں انھوں نے سودا(۱۷۱۳ء۔۱۷۸۱ء)، میر اور غالب کی ہم زمین غزلوں کے مطالعے کا ایک طریقۂ کار بیان کیا ہے۔ اسی اصول پر اگر ہم شمس الرحمٰن فاروقی، احمد مشتاق اور احمد جاوید کی انھی تین غزلوں کا اسلوبی مطالعہ کریں تو بات واضح ہوجائے گی کہ ان کی اس غزل میں چاشنی اور کیفیت آفرینی ان دونوں کے مقابلے میں بہت کم ہے اور یہی ان کی غزل کا عمومی مسئلہ بھی ہے۔ غالب گمان ہے کہ اس بات کا احساس ان کو خود بھی ہے:

ایوان حکومت میں اشعار پڑھے اس نے
کرسی سے مگر اپنی ڈولا نہیں کوئی[۵۸]

اس مخصوص قسم کی خشکی کا خوفناک نمونہ اگر دیکھنا ہو تو ان کی آخری زمانے کی وہ بارہ غزلیں دیکھنی چاہیے جو ''ایک شخص کے تصور سے'' کے عنوان سے کلیات میں درج ہیں۔ امکانی طور پر یہ غزلیں شمس الرحمٰن فاروقی نے اپنی بیگم کے انتقال پر کہی ہیں۔ ایسی محبوب بیوی جس نے نہ صرف گھر گرہستی کو سنبھال رکھا تھا بلکہ جو شوہر کے ادبی، علمی اور تحقیقی کاموں کے پیچھے بھی ہمیشہ ایک مستقل قوت اور حوصلے کے طور پر موجود رہی ہے۔ زندگی بھر کا ساتھ ٹوٹنے کا یہ وہ موقع ہوتا ہے جب پیچھے رہ جانے والا تنہا ساتھی پل پل مرتا اور جیتا ہے، جب تنہائیوں اور محفل میں بھی دل ریزہ ریزہ ہوکر آنکھوں سے بہتا ہے۔ ان بارہ غزلوں کے الفاظ تو ان سب حالتوں کو بیان کرتے ہیں۔مگر یہ ''بیان'' صرف لفظوں کے مفہوم میں ہے، وہ کیفیات ومحسوسات، وہ درد اور سوز جو ورائے الفاظ و معانی شاعری کے آہنگ، لہجے اور اسلوب میں ہوتے ہیں، میں نہایت معذرت کے ساتھ عرض کر رہا ہوں، کہ شاعر اس موقع پر بھی اپنی غزلوں میں نہیں جگا سکا۔ ان غزلوں کا قاری شاعر سے ہم دردی تو کرسکتا ہے مگر چاہنے کے باوجود اس کے ساتھ مل کر رو نہیں سکتا۔ اسے میری شقاوتِ قلبی کہیے یا بدمذاقی، میں ان غزلوں کو پڑھتے ہوئے توقع کے مجروح مصرعے پر استغفراللہ استغفراللہ تو کرتا رہا مگر نہ کسی شعر پر واہ واہ کہہ سکا، نہ میری آنکھ نم ناک ہوئی اور نہ ہی میرا دل پسیجا۔ حال آں کہ شمس الرحمٰن فاروقی سے مجھے عقیدت ہی نہیں، شدید محبت بھی ہے اور گزشتہ آٹھ دس سال سے میں ہر موقعے پر ان کی شان میں رطب اللسان رہتا ہوں، لیکن مجھے مسلسل یہ افسوس رہا کہ وہ اس موقعے پر بھی اچھی شاعری کیوں نہیں پیدا کر سکے۔

ان کے ساڑھے پانچ سو صفحات کے کلیات شاعری میں بہت بڑی تعداد میں نظمیں، مشرق مغرب کے بے شمار شاعروں کے منظوم تراجم، بچوں کی نظمیں، قطعات اور رباعیات شامل ہیں۔ اس میں تقریباً ۲۰۰ صفحات کی غزلیں بھی ہیں۔ میں نے اپنی بعض تحدیدات کی وجہ سے زیادہ تر اپنا سروکار صرف ان کی غزلوں سے رکھا ہے اور بقدر ظرف ان پر کلام کرنے کے ساتھ ساتھ ان کے ایسے اشعار کا ایک نسبتاً طویل انتخاب بھی دیا ہے جو، عمومی تاثر کے برعکس، مجھے کسی نہ کسی طور اچھے

لگے۔ ہوسکتا ہے کہ بقدر توفیق اور صلاحیت کبھی ان کی دیگر اصناف پر بھی توجہ کروں، ویسے میرا خواہ مخواہ کا ایک گمان ہے کہ ان کی نظمیں شاید ان کی غزلوں سے بہتر ہیں، واللہ اعلم۔

لیکن ایک اور شئے کی طرف میں بطور خاص اپنے پڑھنے والوں کی توجہ مبذول کروانا چاہتا ہوں۔ ان کے مجموعے آسماں محراب (۱۹۹۶ء) میں پینسٹھ اشعار پر مشتمل ایک قصیدۂ شہرآشوب بعنوان ''در شکوۂ روزگار و معاصرانِ جہالت شعار'' ہے جو ان کی شعری اجنبیت کے علی الرغم ایک معرکے کی شے ہے کیوں کہ یہ مشکل لفظیات کے باوجود اور کچھ دیگر اسباب کی وجہ سے اپنے اندر لطف کے بہت سے پہلو رکھتا ہے۔ صرف شروع کے چند شعر ملاحظہ ہوں:

اگر ہیں نالہ کناں مثل بلبل و طاوس
تو مدعا یہ نہیں شکوۂ زمانہ کریں

ہے مدعا تو بس اتنا کہ آہوے زخمی
ہیں خونِ دل سے رقم اک نیا فسانہ کریں

زوالِ عصر ہے نسر فلک اترتا ہے
صلوٰۃ خوف پڑھیں شتم و بد دعا نہ کریں[۵۹]

آخر میں شمس الرحمٰن فاروقی کی ایک رباعی دے کر انتخاب کی بات ختم کی جاتی ہے:

بپھرے چلے آتے ہیں ظلام جیوش
کھا جاتے ہیں بستیاں یہ بد تر ز وحوش

اور حاکم سے سب اقوام عالم کے
ان کے آگے دوراں ہیں مثل چاؤش[۶۰]

اپنی شاعری کی پہلی کتاب گنج سوختہ (۱۹۶۹ء) کے آخر میں انھوں نے شکریہ کی ایک فہرست دی ہے، اس میں وہ کہتے ہیں:

> میں ظفر اقبال (پ: ۱۹۳۳ء) کے رنگ کلام سے اتنا متاثر ہوں کہ بھول کر بھی ان کی طرح کا شعر نہیں کہتا[۶۱]۔

کاش شمس الرحمٰن فاروقی، ظفر اقبال کی طرح کا شعر نہ کہتے مگر ان کی طرح کی کیف آفرینی اور ہلکی ہلکی طنز آمیز

سنجیدہ ظرافت کا لطف ضرور پیدا کرتے۔ سلیم احمد (۱۹۲۷ء۔ ۱۹۸۳ء) نے اپنی شاعری کے بارے میں کہا تھا کہ یہ میرا کمزور بچہ ہے لہٰذا یہ مجھے زیادہ عزیز ہے۔ جس طرح کمزور بچہ پیار اور توجہ زیادہ مانگتا ہے، اسی طرح شاید شاعری بھی زیادہ محبت اور توجہ کی طلب گار ہوتی ہے لیکن یہ تب ہوتا ہے جب شاعر اپنی شاعری کو ''کمزور بچہ'' سمجھے۔ مجھے لگتا ہے انھوں نے اپنی شاعری کو کبھی کمزور نہیں سمجھا۔

حواشی و حوالہ جات

* (پ: ۱۹۶۳ء) ایسوسی ایٹ پروفیسر، شعبۂ اُردو، بین الاقوامی اسلامی یونیورسٹی، اسلام آباد۔

۱۔ عسکری، محمد حسن، ''بے تکلف گفتگو''، مشمولہ مقالاتِ محمد حسن عسکری (جلد ا)، مرتبہ شیما مجید (لاہور: علم و عرفان پبلشرز، ۲۰۰۱ء)، ۴۱-۴۳۔

۲۔ وارث علوی، ادب کا غیر اہم آدمی (دہلی: موڈرن پبلشنگ ہاؤس، ۲۰۰۱ء)، ۲۸۔

۳۔ میر تقی میر، انتخاب غزلیات میر، مرتبہ حامد کاشمیری (نئی دہلی: قومی کونسل برائے فروغ اردو زبان، ۲۰۰۰ء)، ۵۱۔

۴۔ ایضاً، ۵۱۔

۵۔ شمس الرحمٰن فاروقی، ''فاروقی کی غزلیں''، مشمولہ فنون (جدید غزل نمبر) مدیر احمد ندیم قاسمی (لاہور: ۱۹۶۹ء)، ۱۴۶۵۔

۶۔ ایک تجربے کے طور پر یہ مضمون لکھنے کے دوران بھی میں شمس الرحمٰن فاروقی کے اپنے تئیں نسبتاً اچھے اشعار فیس بک پر شاعر کا نام لکھے بغیر دیتا رہا تا کہ لوگوں کی رائے شاعر کا نام دیکھے بغیر کسی خارجی اثر سے آزاد ہو کر سامنے آئے، لیکن پھر بھی بہت کم اشعار پر پڑھنے والوں نے مخلع بالطبع ہو کر داد دی، اکثر نے تو پس و پیش ہی کیا۔

۷۔ شمس الرحمٰن فاروقی، انداز گفتگو کیا ہے (نئی دہلی: مکتبۂ جامعہ لمیٹڈ، ۱۹۹۳ء)، ۸۵-۳۹۔

۸۔ راقم سے شمس الرحمٰن فاروقی کی گفتگو کی ریکارڈنگ (لاہور: مملوکہ راقم، ۲۰۰۷ء)

۹۔ فاروقی، شمس الرحمٰن، آسماں محراب (الٰہ آباد: شب خون کتاب گھر، ۱۹۹۶ء)، ۱۳۔

۱۰۔ شمس الرحمٰن فاروقی کے پہلے شعری مجموعے گنج سوختہ کی پہلی غزل مشمولہ مجلس آفاق میں پروانہ ساں (کلیاتِ نظم)، ترتیب و تدوین، شہناز نبی/ نوشاد کامران (کراچی: رنگ ادب پبلی کیشنز، ۲۰۱۹ء)، ۳۹۔

۱۱۔ ایضاً، ۴۳۔

۱۲۔ ایضاً، ۴۸۔

۱۳۔ ایضاً، ۶۳۔

۱۴۔ ایضاً، ۵۸۔

۱۵۔ ایضاً، ۱۱۱۔

۱۶۔ ایضاً، ۱۱۰۔

۱۷۔ ایضاً، ۶۰۔

۱۸۔ ایضاً، ۶۰۔

۱۹۔ آفتاب حسین (پ: ۱۹۶۲ء) کی غزل کے باقی اشعار:

اب کے چُھری ہے اپنے گلے پر
اللہ اکبر!، اللہ اکبر!

ہے ہر طرف سے تیروں کی بارش
کیا سر اُٹھائیں، کیا مارئیے پَر

بِلّی جہاں تھی، بِلّی وہیں ہے
کھولے نہ کھولے آنکھیں کبوتر

لگتا ہے جیسے گُھل مِل گئے ہیں
مِسٹر میں مُلّا، مُلّا میں مِسٹر

اب کے تو مَیں بھی چکرا گیا ہوں
ایسا چلا ہے چکّر پہ چکّر

میری جگہ پر آ کر تو دیکھو
تلوار لٹکی ہے میرے سر پر

دائیں طرف بھی، بائیں طرف بھی
ابتر سے ابتر، بدتر سے بدتر

میں بھی منافق، تم بھی منافق
اے میرے قاری، میرے برادر!

۲۰۔ شمس الرحمٰن فاورقی، مجلس آفاق میں پروانہ ساں (کلیاتِ نظم)، ۴۶۔

۲۱۔ ایضاً، ۴۴۔

۲۲۔ ایضاً، ۵۳۔

۲۳۔ ایضاً، ۵۲۔

۲۴۔ ایضاً، ۵۱۔

اس غزل کے حاشیے پر عثمانی صاحب کا ایک شعر لکھا ہے:

در در پھرے ہیں آپ لیے چشمِ تر جناب
بتلائیے ہوا بھی کسی پر اثر جناب
عثمانی

شمس الرحمٰن فاروقی کی صاحبزادی مہر افشاں فاروقی (پ:۱۹۵۷ء) نے اپنے والد پر ایک مضمون میں بتایا کہ ''ان کی شاعری میں جب بھی دو بچیوں کا ذکر آتا ہے تو میں اور میری بہن ہمیشہ یہ سوچتے کہ وہ دو بچیاں ہم ہی ہیں''۔

[مہر افشاں فاروقی، ''دو بچیاں جناب''، مشمولہ؛ روشنائی (شمس الرحمٰن فاروقی نمبر)،مرتبین ، احمد زین الدین، نگہت بریلوی، (کراچی: جولائی۔ستمبر ۲۰۰۳ء)، ص: ۹۴-۹۲

۲۵۔ شمس الرحمٰن فاروقی، مجلس آفاق میں پروانہ ساں (کلیاتِ نظم)، ص ۵۶

اس بحر میں ایک بہت عمدہ غزل راجیو چکروتی (پ:۱۹۶۸ء) کی بھی ہے:

ہر آن نیا زخم، نئی سینہ زنی ہے
اے قہرِ غمِ ہجر، مری جاں پہ بنی ہے

اندوہ و محن، رنج و الَم، تہمت و بُہتان
کیا دِل کی تجارت میں یہی آمدَنی ہے؟

جِس شخص کو اِک دید بھی تیری ہو میسّر
مسعُود ہے، خوش بخت ہے، قِسمت کا دھنی ہے

کرتا ہے تری بات کا یہ دِل تو بھروسا
صبر آزما لیکن تری پیماں شِکنی ہے

اِک وصل کی حسرت ہے، سو وہ دِل میں ہے پنہاں
اُس چیز کا کیا ذِکر کہ جو نا شُدَنی ہے؟

پژمُردہ شجر، زرد کلی، شاخ بُریدہ
گلشن میں عجب منظرِ بے پیرہنی ہے

اُس شہر کا ساکن ہوں، جہاں حسبِ قوانیں
جو طالبِ حق ہے، وہی گردن زَدَنی ہے

میں شیفتۂ خاکِ رہِ قریۂ جاناں
دُنیا کو گُماں یہ کہ مُحِبّ الوطنی ہے

کہتا ہے خود اپنے کو بڑے فخر سے اِنسان
وہ، جس کا ہر اِک چال چلن اہرمَنی ہے

کِس طرح اثر لایئے ہر شعر میں ناداں؟
''یہ کارِ سُخن سلسلۂ کوہ کَنی ہے''

چکرورتی صاحب جنوبی ہندوستان، شاید مہاراشٹر، کے رہنے والے ہیں۔ ان کی مادری زبان تیلگو ہے اور پیشے کے اعتبار سے انجینئر ہیں۔ نہ معلوم کب سے، مگر آج کل وہ ٹیکساس، امریکا میں مقیم ہیں۔ اس میں بظاہر کوئی بات بھی ان ہونی یا عجیب نہیں لیکن حیرت انگیز بات یہ ہے کہ راجیو صاحب نے نہایت کم عرصے میں، اور اپنی ذاتی لگن اور شوق سے نہ صرف اردو بلکہ فارسی زبان حروفِ تہجی کی سطح سے سیکھی ہے۔ صرف یہی نہیں بلکہ اردو اور فارسی کی جدید و قدیم شاعری میں اس حد تک دستگاہ بہم پہنچائی ہے کہ ہند+ایرانی+اسلامی شعری روایت کے خاصے رمز شناس بھی ہوگئے ہیں اور خود اردو میں کلاسیکی وضع کی شاعری بھی کرنے لگے ہیں۔ چکرورتی صاحب کا کہنا ہے کہ انھوں نے یہ غزل ایک مصرعہ طرح

یہ کار سخن سلسلہ کوہ کنی ہے

پہ کہی ہے جو سید انصر کی غزل کا ہے۔

راجیو چکرورتی کے تفصیلی تعارف اور شعری انتخاب کے لیے دیکھیے:

عزیز ابن الحسن، ایسا کہاں سے لاؤں (راجیو چکرورتی کے لیے ایک اظہاریہ) مطبوعہ برقی بلاگ ، دانش، ۱۶اپریل ۲۰۱۹ء ۔http://daanish.pk/25339۔ ۱۹ جون ۲۰۱۸ء۔

۲۶۔ شمس الرحمٰن فاروقی، مجلس آفاق میں پروانہ ساں (کلیاتِ نظم)، ص ۵۶ کی غزل کا شعر

۲۷۔ مرزا اسد اللہ خان غالب، دیوانِ غالب (لاہور: نیا ادارہ ، ۱۹۶۵ء)، ۱۷۸۔

۲۸۔ شمس الرحمٰن فاروقی، مجلس آفاق میں پروانہ ساں (کلیاتِ نظم)، ۵۹۔

۲۹۔ ایضاً، ۵۰۔
۳۰۔ شمس الرحمٰن فاروقی، گنج سوختہ، /۹۳ شمس الرحمٰن فاروقی، مجلس آفاق میں پروانہ ساں (کلیاتِ نظم)، ۶۴
۳۱۔ شمس الرحمٰن فاروقی، گنج سوختہ، /۷۳ فنون جدید غزل نمبر، ص/۱۴۰۷ شمس الرحمٰن فاروقی، مجلس آفاق میں پروانہ ساں (کلیاتِ نظم)، ۵۵۔
۳۲۔ شمس الرحمٰن فاروقی، مجلس آفاق میں پروانہ ساں (کلیاتِ نظم)، ص۱۰۸
۳۳۔ ایضاً، ۹۱۔
۳۴۔ ایضاً، ۱۱۷۔
۳۵۔ ایضاً، ۴۵۔
۳۶۔ ایضاً، ۹۸۔
۳۷۔ ایضاً، ۱۲۶۔
۳۸۔ ایضاً، ۱۳۳،
۳۹۔ ایضاً، ۱۳۶، یہ آخری شعر مصحفی کا ہے۔
۴۰۔ ایضاً، ۶۷۔
۴۱۔ ایضاً، ۲۷۔
۴۲۔ ایضاً، ۱۱۰۔
۴۳۔ شمس الرحمٰن فاروقی، آسماں محراب، /۲۱۸ شمس الرحمٰن فاروقی، مجلس آفاق میں پروانہ ساں (کلیاتِ نظم)، ۱۱۲۔
۴۴۔ شمس الرحمٰن فاروقی، مجلس آفاق میں پروانہ ساں (کلیاتِ نظم)، ۱۵۷۔
۴۵۔ ایضاً، ۱۶۲۔
۴۶۔ ایضاً، ۴۳۵۔
۴۷۔ ایضاً، ۴۳۶۔
۴۸۔ ایضاً، ۴۳۷۔
۴۹۔ شمس الرحمٰن فاروقی، آسماں محراب، ۲۶۸۔
۵۰۔ علامہ محمد اقبال، زبورِ عجم (۱۹۲۷ء) مشمولہ کلیاتِ اقبال (فارسی)، مرتب احمد رضا (لاہور، ادارہ اہلِ قلم، ۲۰۱۴ء)، ۴۳۶۔
۵۱۔ علامہ محمد اقبال، زبورِ عجم، مشمولہ کلیاتِ اقبال (فارسی)، مرتب احمد رضا، ۵۶۴-۵۶۵۔
۵۲۔ علامہ محمد اقبال، مسجدِ قرطبہ، مشمولہ کلیاتِ اقبال (اُردو)، (لاہور، اقبال اکیڈمی، ۲۰۱۱ء)، ۴۱۹۔
۵۳۔ شمس الرحمٰن فاروقی، گنجِ سوختہ، /۸۸ شمس الرحمٰن فاروقی، مجلس آفاق میں پروانہ ساں (کلیاتِ نظم)، ۶۱
۵۴۔ شمس الرحمٰن فاروقی، مجلس آفاق میں پروانہ ساں (کلیاتِ نظم)، ۱۶۸
۵۵۔ احمد مشتاق، اوراق خزانی (دہلی: ریختہ فاؤنڈیشن، ۲۰۱۵ء)، ۵۵-۵۶۔
۵۶۔ احمد جاوید کی اس غزل کے لیے ملاحظہ ہو: (۱۸ اپریل ۲۰۱۹ء) https://www.youtube.com/watch?v=eY04h7HY3kI (۵ اکتوبر ۲۰۱۵ء)
۵۷۔ شمس الرحمٰن فاروقی، شعر، غیر شعر اور نثر (نئی دہلی: قومی کونسل برائے فروغِ اردو زبان، ۱۹۷۳ء)، ۲۰۵۔
۵۸۔ شمس الرحمٰن فاروقی، مجلس آفاق میں پروانہ ساں (کلیاتِ نظم)، ۱۲۹۔
۵۹۔ شمس الرحمٰن فاروقی، آسماں محراب (الٰہ آباد: شب خون کتاب گھر، ۱۹۹۶ء)، ۵۵۔
۶۰۔ شمس الرحمٰن فاروقی، مجلس آفاق میں پروانہ ساں (کلیاتِ نظم)، ۵۳۰۔
۶۱۔ شمس الرحمٰن فاروقی، گنجِ سوختہ، (الٰہ آباد: شب خون کتاب گھر، ۱۹۶۹ء)، ۱۰۴۔

مآخذ

احمد جاوید۔ ’’غزل‘‘ آن لائن یو ٹیوب۔۱۸ اپریل ۲۰۱۹ء۔https://www.youtube.com/watch?v=eY04h7HY3kI۔۵ اکتوبر ۲۰۱۵ء۔
احمد زین/نگہت بریلوی (مرتبین)۔ روشنائی (شمس الرحمٰن فاروقی نمبر)۔کراچی: جولائی۔ستمبر ۲۰۰۳ء۔
احمد مشتاق۔اوراقِ خزانی۔دہلی: ریختہ فاؤنڈیشن، ۲۰۱۵ء۔
اقبال، علامہ محمد۔مسجدِ قرطبہ۔مشمولہ کلیاتِ اقبال (اُردو)۔ لاہور: اقبال اکیڈمی، ۲۰۱۱ء۔
______۔زبورِ عجم۔مشمولہ کلیاتِ اقبال (فارسی)۔مرتب احمد رضا۔ لاہور: ادارہ اہلِ قلم، ۲۰۱۴ء۔
عزیز ابن الحسن۔’’ایسا کہاں سے لاؤں‘‘،برقی مآخذ: دانش (بلاک)۔ ۱۶اپریل ۲۰۱۹ء۔http://daanish.pk/25339۔۱۹ جون ۲۰۱۸ء۔
فاروقی، شمس الرحمٰن۔ آسماں محراب۔الہ آباد: شب خون کتاب گھر، ۱۹۹۶ء۔
______۔ انداز گفتگو کیا ہے۔نئی دہلی: مکتبۂ جامعہ لمٹیڈ، ۱۹۹۳ء۔
______۔ شعر، غیر شعر اور نثر۔نئی دہلی: قومی کونسل برائے فروغِ اردو زبان، ۱۹۷۳ء۔
______۔’’غزلیں‘‘۔مشمولہ فنون (جدید غزل نمبر)۔مدیر احمد ندیم قاسمی۔ لاہور: ۱۹۶۹ء۔
______۔ گنجِ سوختہ۔الہ آباد: شب خون کتاب گھر، ۱۹۶۹ء۔
______۔ مجلس آفاق میں پروانہ ساں (کلیاتِ نظم)۔ترتیب و تدوین شہناز نبی/ نوشاد کامران۔کراچی: رنگ ادب پبلی کیشنز، ۲۰۱۹ء۔
وارث علوی۔ ادب کا غیر اہم آدمی۔دہلی: موڈرن پبلشنگ ہاؤس، ۲۰۰۱ء۔

باسط بلال کوشل*
عاصم رضا (مترجم)**

مذہب اور سائنسی فکر کی تشکیلِ جدید

Abstract:

Religion and Reconstruction of Scientific Thought

Pakistan-based sociologist of religion and a philosopher of science, Basit Bilal Koshul argues that Muhammad Iqbal's *Reconstruction of Religious Thought in Islam* can be reread as a reconstruction of scientific thought, where Iqbal specifically uses religion as a key factor to reconstruct modern scientific thought. This work intends to introduce students of Urdu and Iqbaliyat with this new reading of Muhammad Iqbal as put forward by Koshul in his article published in 2008. Therefore, an annotated translation of one particular section titled "Religion and Reconstruction of Scientific Thought" is done as a first step in order to explore the depths of this insightful reading.

Keywords: Religion, Science, Metaphysics, Existence of God, Reconstruction of Religious Thought, Iqbal, Islam.

آئندہ صفحات میں آپ ''مذہب اور سائنسی فکر کی تشکیل جدید: فکرِ اقبال کا ایک منفرد پہلو'' کے عنوان سے جو مقالہ پڑھیں گے وہ باسط کوشل(Basit Bilal Koshul۔پ: ۱۹۶۸ء) کے مقالے:

" Muhammad Iqbal's Reconstruction of the Philosophical Argument for the Existence of God "

کی آخری فصل(section) بعنوان:

Religion and the Reconstruction of Scientific Thought
کا اُردو ترجمہ مع حواشی و حوالہ جات ہے۔ اپنے انگریزی مضمون میں باسط بلال کوشل دو اہم ترین نکات کو بالترتیب زیرِ بحث لاتے ہیں ۔ اوّل، محمد اقبال (۱۸۷۷ء۔ ۱۹۳۸ء) دورِ حاضر کے سائنسی علوم طبیعیات ، حیاتیات اور نفسیات کے دائروں میں ہونے والی انسانی دریافتوں کو تصورِ خدا کے فلسفیانہ دلائل کے ضمن میں استعمال کرتے ہیں۔ گویا جدید علوم کو استعمال کرتے ہوئے جدید دنیا کے لیے مذہبی الٰہیات (religious thought) کی تشکیلِ نو کرتے ہیں ۔ دوم ، باسط بلال کوشل اپنے قاری کی توجہ اس اہم نکتے کی جانب مبذول کرواتے ہیں کہ محمد اقبال کی تشکیلِ جدید الٰہیات اسلامیہ (*Reconstruction of Religious Thought in islam*۔ ۱۹۳۰ء) کو ایک نئے زاویہ نگاہ سے بھی پڑھا جا سکتا ہے جس کے مطابق محمد اقبال مذہب کی روشنی میں جدید سائنسی فکر (scientific thought) کی تشکیلِ نو کے ممکنہ ذرائع کی جانب متوجہ کرتے ہیں۔ اقبالیات کے دائرے میں اوّل الذکر نکتہ معروف ہے اور بہت سے ماہرینِ اقبالیات کی تحریروں میں اس کو تلاش کیا جا سکتا ہے جب کہ موخر الذکر نکتہ اقبالیات کے علمی ذخیرے میں اپنی نوعیت کی انتہائی منفرد کاوش ہے ۔ چنانچہ اس نکتے کی موضوعاتی اہمیت کے پیشِ نظر باسط بلال کوشل کے مضمون کی متعلقہ فصل کا اُردو ترجمہ کیا گیا ہے ۔ مزید براں ، مترجم کے نزدیک باسط بلال کوشل کے پیش کردہ دوسرے نکتے کی روشنی میں نہ صرف اقبالیات کے چند اہم ترین بنیادی مباحث مثلاً ''محمد اقبال کا منہاجِ فکر''، ''مسلم کلامی روایت خصوصاً ماتریدیہ کی روشنی میں محمد اقبال کا مطالعہ'' اور ''فکرِ اقبال کی روشنی میں جدید منطق و ریاضی و طبیعیات کے بنیادی تصورات کا تقابلی مطالعہ'' اور دیگر اہم موضوعات کو از سرِ نو دیکھا جا سکتا ہے۔ عملی اطلاق کے پہلو سے اگر دیکھا جائے تو کمپیوٹر سائنس (computer science) اور مصنوعی ذہانت (artificial intelligence) جیسے جدید علمی دائروں میں ہونے والی نظری و عملی تحقیقات کے پس منظر میں اکیسویں صدی کے لیے فکرِ اقبال کی معنویت کو ایک نئے انداز سے سامنے لایا جا سکتا ہے۔ مثال کے طور پر میکانیت پرستی پر محمد اقبال کی تنقید کو زیادہ باریک بینی سے سمجھنے میں محمد اقبال کے تصورِ انسان ، مشینی تصورِ انسان یعنی دانش مند نائب (intelligent agent) اور مشینی تصورِ کائنات کا بامعنی مطالعہ بخوبی مدد فراہم کر سکتا ہے۔ بہرطور، ضرورت اس امر کی ہے کہ باسط بلال کوشل کے اس منفرد مطالعۂ اقبال کی معنویت و اہمیت کو ممکنہ عملی و اطلاقی وضاحت دینے کے ساتھ ساتھ اقبالیات کے سنجیدہ قاری کے لیے باسط بلال کوشل کے اس مطا لعۂ اقبال کی بامعنی تفہیم میں آسانی پیدا کی جا سکے ۔ زیرِ نظر ترجمہ اس سلسلے کی پہلی قسط ہے۔

باسط بلال کوشل پاکستان کے شہر لاہور میں واقع لاہور یونیورسٹی برائے مینجمنٹ سائنسز (LUMS) کے شعبہ بشریات و سماجی علوم (humanities and social sciences) سے بطور ایسوسی ایٹ پروفیسر وابستہ ہیں ۔ مذہب اور جدیدیت کے مابین تعامل، مذہب و سائنس کی فلاسفی اور تہذیب و ثقافت کا عمرانی مطالعہ باسط بلال کوشل

کی علمی سرگرمی کے اہم دائرے ہیں۔جرمن ماہرِ سماجیات و فلسفی میکس ویبر(Max Weber۔۱۸۶۴ء۔۱۹۲۰ء)، امریکی سائنس دان و فلسفی چارلس ساندرس پرس(Charles Sanders Peirce۔ ۱۸۳۹ء۔۱۹۱۴ء)اور برصغیر کے فلسفی شاعر محمد اقبال کے علمی افکار کے مابین بصیرت افروز(thought provoking) مکالمے کی دریافت،اس مکالمے کی ترویج و اشاعت نیز اس جان دار مکالمے کے فعال ، حقیقی اور دُوررَس اثرات کا فکری مطالعہ باسط بلال کوشل کی تحقیقات کا اہم موضوع ہے۔باسط بلال کوشل کا یہ مضمون اپریل۲۰۰۸ء میں اقبال اکادمی پاکستان کے زیر اہتمام ایک خصوصی اشاعت میں شامل ہے جس کو بعد ازاں اقبال اکادمی پاکستان نے اپنے مجلّے *Iqbal Review* کے شمارہ نمبر ۴۹ (۲۰۰۸ء) کی جگہ شائع کیا۔اس مضمون کا مکمل حوالہ یوں دیا جاتا ہے :

باسط کوشل،"Muhammad Iqbal's Reconstruction of the Philosophical Argument for the Existence of God" مشمولہ *Iqbal Review*، شمارہ ۴۹ (لاہور: اقبال اکادمی پاکستان، ۲۰۰۸ء)، ۱۱۳۔۱۵۰

اصل انگریزی مضمون میں مصنف نے صرف محمد اقبال کے انگریزی خطبات تشکیلِ جدید الٰہیات اسلامیہ کو بنیادی ماخذ بنایا ہے اور اس کے بہت سے اقتباسات سے استفادہ کیا ہے نیز کسی قسم کے حواشی و حوالہ جات سے گریز کیا ہے۔ زیرِ نظر مقالے میں مصنف کے پیش کردہ محمد اقبال کے انگریزی متن کے اُردو تراجم کے لیے مترجم نے سید نذیر نیازی (۱۹۰۰ء۔۱۹۸۱ء)کے ساتھ ساتھ وحید عشرت(۱۹۴۴ء۔ ۲۰۰۹ء) اور شہزاد احمد(۱۹۳۲ء۔ ۲۰۱۲ء)کے تراجم سے بھی استفادہ کیا ہے جن کا حوالہ مآخذ میں دیا گیا ہے ۔ تاہم زیرِنظر مقالے میں محمد اقبال کے استعمال ہونے والے تمام اقتباسات کے ازسرنو تراجم کیے گئے ہیں ۔ مآخذ سے قبل مترجم کے حواشی و تعلیقات بھی شامل کیے گئے ہیں۔

ترجمہ:

اب تک کی ہماری بحث کا محور یہ رہا ہے کہ علامہ اقبال سائنس کی دریافتوں کو مذہب کی تشکیل جدید کے لیے کیوں کر استعمال کرتے ہیں۔ ہم اس مضمون میں پہلے ہی اس بات کا ذکر کر چکے ہیں کہ محمد اقبال کا بنیادی کام یہ تھا کہ ''مسلم مذہبی فلسفے کی تشکیلِ نو'' اِس انداز میں کی جائے کہ ''مذہبی علم کو سائنسی صورت میں پیش کرنے کا مطالبہ'' پورا کیا جا سکے کیوں کہ یہی صورت جدید لوگوں کے لیے بامعنی ہے کہ ان کے اندازِ فکر کی صورت گری ایک ''حسیاتی ، مادی قسم کے ذہن''[1] سے ہوئی ہے (اقبال، پیش لفظ)۔لیکن اگر محمد اقبال کی تحریروں کا مطالعہ غور سے کیا جائے تو یہ بات عیاں ہو جاتی ہے کہ تشکیلِ جدید الٰہیات اسلامیہ کے متن کے اندر ایک متن در متن موجود ہے جسے ''مغرب میں سائنسی فکر کی تشکیل نو'' کہا جا سکتا ہے[2]۔ فکرِ اقبال کے اس منطقے کا مختصر سفر دو اسباب سے ضروری ہے ۔ اولاً،اس لیے کہ محمد اقبال صرف مسلمان ہی نہیں تھے ،جدید دنیا میں رہنے والے مسلمان تھے ۔ بنا بریں اُن کا سروکار صرف اتنا نہیں تھا کہ مسلم فکر میں جو شگاف پڑ گئے ہیں،اُن کی رفوگری کر

دی جائے بلکہ اِس سے آگے بڑھ کر انھیں فکرِ جدید کے دامن کے چاک (ruptures of modern thought) سینے کی کاوش بھی مطلوب تھی۔ ثانیاً، یہ کہ جدید تعلیم کے نقطۂ نظر سے دیکھیے تو محمد اقبال کی یہ کوشش کہ سائنسی فکر کی تشکیلِ نو بھی کی جائے، اُن کو علمِ جدید کی دنیا (یعنی جدید یونیورسٹی کی علمی فضا) کے لیے کہیں زیادہ بامعنی اور قریب الفہم بنا دیتی ہے۔ جدید نظامِ تعلیم (university) کا تاریخی آغاز وابتدا کیا تھی، اِس مسئلے کو ایک طرف رکھ کر دیکھیے تو عہدِ جدید میں جدید تعلیمی ادارے ہی سائنس کا مرکز اور معبد (temple) ہیں اور اِس مندر میں اختلافِ رائے، مباحث، مناظروں اور فکری رسہ کشی کی طغیانی آئی ہوتی ہے۔ علم کی دنیا میں جو بحران وقوع پذیر ہوا ہے وہ سماج میں اور تہذیبی سطح پر بے معنویت، بے مقصدیت اور انتشارِ فکر کے بحرانوں کی صورت میں ظاہر ہو رہا ہے۔ سماجی علوم کے نامور ماہرین نے ان معاشرتی بحرانوں پر کھل کر تبصرہ کیا ہے اور اس کے دستاویزی ثبوت مرتب کیے ہیں جو کم از کم انیسویں صدی کے وسط سے ہمارے سامنے آ رہے ہیں[۳]۔ اقبال کے خیال میں اِن بحرانوں کی وسیع تر اور بڑی صورتیں ہیں جو خود سائنس کے اندر واقع ہو رہے ہیں۔ اسی مضمون کے پہلے حصے میں ہم نے یہ دکھایا تھا کہ محمد اقبال سائنس کو مذہب کی مدد کے لیے کس طرح برتتے ہیں کہ اس سے مذہبی فکر پر مادیت پرستی (materialism)[۴]، میکانیات پرستی (mechanism) اور تحدید پرستی (reductionism)[۵] کے ضعف پیدا کرنے والے اثرات کی شناخت بھی ہو جاتی ہے اور ان کا مداوا بھی میسر آ جاتا ہے۔ مضمون کے اِس حصے (آخری فصل) میں ہم یہ دیکھیں گے کہ اقبال معاصر سائنسی فکر کو مذہب کی مدد سے مادیت پرستی، میکانیات پرستی اور تحدید پرستی کے بد اثرات کا کیسے احساس دلاتے ہیں اور اِن مضراثرات کا کیا علاج تجویز کرتے ہیں۔ تین مخصوص نکات ایسے ہیں جن پر مذہب سائنس کی مدد کو آتا ہے:

۱۔ سائنسی علم کی کسری نوعیت (fragmentary character) کو بدل کر اُسے نسبتی خود شناسی (relational self-understanding) سے روشناس کروانا۔

۲۔ بے سوچے سمجھے کی سادہ لوحی پر مبنی سائنسی تحقیق پر غلبہ پا کر اسے ایک مقصد اور سمتِ تحقیق سے آشنا کرنا۔

۳۔ سائنس کو ذہنی بالیدگی، وسعتِ نظر پیدا کرنے والی بامعنی ثقافتی سرگرمی کے طور پر پیش کرنا۔

مختصراً یہ کہ مذہب سائنس کا یوں مددگار ہو سکتا ہے کہ اِس کی مدد سے سائنس اپنے آپ کو سمجھنے اور جاننے کے کسری، دوں نظر (naive) اور بے معنی (meaningless) اسلوب سے نجات حاصل کر سکتی ہے۔ مزید براں اِس طرح سائنس (کائنات کا) مشاہدہ اور تحقیق، سائنسی ذہن اور طبیعی کائنات کے نسب و علاقات (relational) کا بامعنی فہم رکھنے والے مقصدی شعورِ ذات کے ساتھ کر سکتی ہے۔

علامہ کا خیال یہ ہے کہ بلا خوف تردید یہ کہا جا سکتا ہے کہ سائنسی عہد میں حقیقت کے بارے میں انسانی علم میں

بے تحاشا اضافہ ہوا ہے لیکن اس اضافے کی ایک بڑی قیمت چکانا پڑی ہے :

> There is no doubt that the theories of science constitute trustworthy knowledge because they are verifiable and enable us to predict and control the events of Nature. But we must not forget that what we call science is not a single systematic view of Reality. It is a mass of sectional views of reality–fragments of a total experience which do not seem to fit together.[6]

ترجمہ: بلاشبہ سائنسی نظریات قابل اعتماد علم کی تشکیل کرتے ہیں کیوں کہ ان کی تصدیق ممکن ہے اور (یہی نظریات) ہمیں حوادث فطرت کے متعلق پیشین گوئی کرنے اور ان پر تصرف کرنے کے قابل بناتے ہیں۔ لیکن ہمیں یقیناً اس بات کو نظر انداز نہیں کرنا چاہیے کہ (معروف معنوں میں) جس علم کو سائنس کہا جاتا ہے اس کے یہاں حقیقت کا کوئی ایک منظم زاویۂ نگاہ نہیں ہے۔ یہ حقیقت کے متفرق تصورات پر مبنی ایک دائرۂ علم ہے گویا کلی تجربے کے متفرق اجزا یوں یکجا کر دیے گئے ہیں کہ ان کے درمیان ہم آہنگی دکھائی نہیں دیتی ہے۔

محمد اقبال کی رائے سے اختلاف مشکل ہے۔ سائنسی تشریحات، نظریات اور دریافتیں کئی اعتبار سے واقعی قابل قدر ثابت ہوئی ہیں لیکن ان کے بے تحاشا پھیلاؤ نے ایک معمے کی صورت اختیار کر لی ہے جسے حل کرنا بظاہر ممکن نظر نہیں آتا۔ الگ سے دیکھیے تو ہر سائنسی نظریہ اپنی جگہ ایک شان دار چیز نظر آتا ہے لیکن ساتھ ہی ساتھ یہ بھی عملاً ناممکن ہے کہ ان نظریات میں کوئی بامعنی باہمی ربط تلاش کیا جا سکے اور یہ کیفیت آج اس زمانے سے کہیں زیادہ ہوگئی ہے جب محمد اقبال یہ تبصرہ کر رہے تھے۔ پھر مسئلہ صرف اتنا ہی نہیں ہے۔ مختلف سائنسی علوم، سماجی علوم، انسانی علوم کے نظریات اور نظری توجیہات کو ایک دوسرے سے تطبیق دینا ممکن نہیں (یا ان سب کا ایک بامعنی امتزاج ممکن نہیں ہے) بلکہ خود سائنسی علوم کے میدان میں کوئی ایسی بامعنی تعبیر نہیں ملتی جو طبیعیات، حیاتیات اور نفسیات میں ربطِ باہم فراہم کر سکے۔ بغور دیکھنے پر ہم دریافت کرتے ہیں کہ سائنسی علوم میں سے کسی بھی علم کے میدان میں تخصص (specialization) اور کسریت (fragmentation) اس گہرائی تک سرایت کر چکے ہیں کہ کوئی ایسی بامعنی تعبیر نہیں ملتی جو طبیعیات، حیاتیات اور نفسیات کے متفقہ بامعنی اظہار کی صورت میں ہو۔ مثال کے طور پر دیکھیے کہ نیوٹن (Isaac Newton، ۱۶۴۳ء۔ ۱۷۲۷ء) کی فزکس، اضافیت کی طبیعیات (physics) اور کوانٹم فزکس (quantum physics) اپنے اپنے میدان میں الگ الگ بہت خوب کام کرتی ہیں لیکن جس لمحے ہم طبیعیات کی مختلف شاخوں کی کوئی مشترکہ یا متفقہ تعبیر کی تلاش شروع کرتے ہیں بہت سی مشکلات ہمارے سامنے آنے لگتی ہے۔ بات صرف اتنی ہی نہیں ہے کہ طبعی علوم نے ہمیں حقیقت کے صرف ایک ادھورے اور جزوی تصور کے سوا کچھ فراہم نہیں کیا بلکہ مسئلہ یہ ہے کہ

ان علوم نے یہ بات ثابت کر دی ہے کہ وہ اپنے اس ادھورے اور کسری تصور حقیقت کے سوا کچھ اور فراہم کرنے کے قابل ہی نہیں ہیں ۔ علامہ کے درج ذیل اقتباس میں اس مسئلے کی جڑ / بنیاد کی طرف اشارہ کیا گیا ہے کہ ان سائنسی علوم میں یہ اتنی بڑی رکاوٹ کیوں آ گئی ہے :

> Natural Science deals with matter, with life, and with mind; but the moment you ask the question how matter, life and mind are mutually related, you begin to see the sectional character of the various sciences that deal with them and the inability of these sciences taken singly, to furnish a complete answer to your question… Nature as the subject of science is a highly artificial affair, and this artificiality is the result of that selective process to which science must subject [nature] in the interest of precision.[7]

ترجمہ: فطری علوم کا موضوع مادہ ، حیات اور ذہن ہے لیکن جہاں آپ نے یہ سوال اٹھایا کہ مادہ ، حیات اور ذہن کے باہمی روابط کیا ہیں تو آپ پر ان سے وابستہ سائنسی علوم کے جداگانہ رویے منکشف ہونا شروع ہو جائیں گے اور آپ کے پوچھے گئے سوال کا کامل جواب دینے سے متعلق ان سائنسی علوم کی معذوری بھی سامنے آ جائے گی .....سائنس کے موضوع کے طور پر فطرت (کا رائج مطالعہ) سر اسر مصنوعی معاملہ ہے اور یہ تصنع اس انتخابی عمل کا نتیجہ ہے جس کو سائنس نے (اپنے تئیں درست اور) متعین (precision) جواب دینے کے لیے اختیار کیا ہے۔

طبیعیات مادے کا، حیاتیات زندگی اور نفسیات شعور کا مفصل اور نپا تلا بیان فراہم کر سکتی ہیں لیکن ان تینوں میں سے کوئی بھی (الگ الگ یا یکجا ہو کر) یہ بیان نہیں کر سکتی کہ مادہ ، حیات اور شعور کا ایک دوسرے سے کیا تعلق ہے۔ خلاصہ یہ ہوا کہ ''عالم طبیعی کے کسری تصور'' کا نتیجہ یہ ہے کہ سائنس کا اپنا داخلی نظام تعلق درہم برہم ہو گیا ہے ۔

اب اگر بحث کو یہیں تک رکھا جائے تو نتیجہ یہ ظاہر ہو گا کہ حقیقت اصل میں خود مکتفی، جدا جدا ، ایک دوسرے سے متصادم اور آخرالامر نا قابل تطبیق عناصر سے مرکب ہے ۔ مختلف سائنسی علوم نے عالم طبیعی کا جو اکہرا، یک رخا اور جزوی تصور دیا ہے، وہ اسی نتیجے تک لے جاتا ہے ۔ لیکن علامہ اقبال ہمیں اس بات کی دعوت دیتے ہیں کہ:

> سائنس کے موضوع بحث / ہدفِ تحقیق (یعنی عالم طبیعی/کائنات) کو ایک مختلف تناظر میں دیکھا جائے:'' جس لمحے آپ سائنس کے ہدف تحقیق کو انسانی تجربے کی کلیت میں رکھ کر دیکھتے ہیں، اِس کی ایک مختلف ماہیت سامنے آنے لگتی ہے یا (کائنات) مختلف ماہیت میں سامنے آنے لگتی ہے''[۸]۔

اقبال کے نزدیک انسانی تجربہ اس صداقت (fact) کا سب سے زیادہ مضبوط ثبوت فراہم کرتا ہے کہ حقیقت باہم متصادم نا قابل تطبیق عناصر پر مشتمل نہیں ہے لیکن یہ نکتہ تبھی سمجھ میں آئے گا جب آپ کو یہ ادراک ہو کہ مادی سطح وجود یا حقیقت کے مادی مظاہر صرف زمان ،مکان اور علیت (causality) سے مرکب نہیں ہیں؛ حیات، ارادہ اور شعور بھی عالم طبیعی / مادی وجود (empirical reality)[9] کا جزو ہیں۔ یہ تو بدیہی چیز ہے کہ ہر شعبہ علم اپنے موضوع تحقیق کو الگ سے منتخب کرنے پر مجبور ہوتا ہے (جیسے طبیعات مادے کو اپنا موضوع بحث و تفتیش بنا کر حیات کے مظاہر سے قطع نظر کر لیتی ہے) لیکن اگر اِس بنیاد پر یہ دعویٰ کر دیا جائے کہ عالمِ ہستی میں ''مادے'' کے سوا کچھ وجود ہی نہیں رکھتا تو یہ نری حماقت ہو گی کیوں کہ وہ شخص جو سائنسی تحقیق میں مصروف ہے، وہ خود ''نرے مادی وجود یا مادے'' سے کہیں زیادہ ہے! یعنی ایک زندہ انسان ہے جو ایک مقصد کے ساتھ زندگی بسر کر رہا ہے اور اس نے یہ شعوری فیصلہ کیا ہے کہ مادے کا سائنسی تجزیہ اور مطالعہ ایک بامعنی سرگرمی ہے۔ محمد اقبال کا تبصرہ یہ ہے کہ:

> Science must necessarily select for study certain specific aspects of Reality only and exclude others. It is pure dogmatism on the part of science to claim that the aspects of Reality selected by it are the only aspects to be studied. No doubt man has a spatial aspect; but this is not the only aspect of man. There are other aspects of man, such as evaluation, the unitary character of purposive experience, and the pursuit of truth which science must necessarily exclude from its study, and the understanding of which requires categories other than those employed by science.[10]

ترجمہ: سائنس کو لازم ہے کہ مطالعہ کی غرض سے حقیقت مطلقہ کے خاص معین پہلوؤں کا انتخاب کرتے ہوئے باقی سب پہلوؤں کو نظر انداز کر دے۔ سائنس کا یہ دعویٰ کہ اِس کے منتخب کردہ پہلو ہی قابل مطالعہ ہیں، محض ادعا اور تحکم ہے۔ بلاشبہ انسان کی ایک جہت مکانی بھی ہے لیکن اس کی ہستی کا صرف یہی ایک رخ نہیں ہے ۔ اس کے اور بھی متعدد پہلو ہیں، مثلاً جانچ پڑتال، غائی مشاہدے کا وحدانی طرزِ عمل ،حق کی جستجو جس کو سائنس اپنے مطالعے میں نظر انداز کرنے پر مجبور ہے، اور ان پہلوؤں کے فہم کے لیے سائنس کے (دائرے میں عموی) استعمال ہونے والے مقولات کی بجائے دیگر مقولات کی ضرورت ہوتی ہے ۔

بالفاظِ دگر بظاہر کچھ بھی نظر آتا ہو ، مادہ ، زمان اور مکان ایک وسیع تر اور بڑی کمیت کے اجزا ہیں ، وہ کلیت جس میں شعور ، ارادہ اور مقصد و معنی شامل ہیں۔ انھی موخر الذکر اجزا کے حوالے سے طبیعیات، نفسیات اور حیاتیات کے سنگین اختلافات کو ایک ہم آہنگ اور بامعنی باہمی تعلق میں تبدیل کیا جا سکتا ہے ۔

اس سے آگے بڑھ کر اقبال یہ کہتے ہیں کہ:

سائنس کے منصب اور ماہیت کو مدنظر رکھتے ہوئے ہمیں سائنس سے حقیقت کے ایک کسری اور ادھورے تصور سے زیادہ کی توقع ہی نہیں رکھنی چاہیے: ''قدرتی سائنسز اپنی فطرت میں جزوی (یا یک رخی) ہیں؛ یہ اپنی فطرت اور مقصد کے ساتھ خالص رہتے ہوئے حقیقت کا ایک مکمل نظریہ فراہم ہی نہیں کر سکتیں''[۱۱]۔

اس موڑ پر پہنچ کر سائنس کی حدود و قیود بالکل کھل کر سامنے آ جاتی ہیں ۔ اور یہی وہ مقام ہے جہاں آ کر سائنس کو مذہب سے رجوع کرنا چاہیے تا کہ اس کی نارسائی اور محدودیت کو دور کیا جا سکے[۱۲]۔ محمد اقبال کی رائے یہ ہے کہ:

مذہب ہی تو ہے'' جو حقیقت کے کُل کا تقاضا کرتا ہے اور اسی بنا پر اسے انسانی تجربات کے مواد/اعداد و شمار (data) پر مبنی کسی بھی آمیزے میں مرکزی مقام لازمی حاصل کرنا چاہیے''[۱۳]۔

اگر سائنس کو اپنی نارسائیوں پر غلبہ پانا مقصود ہے اور ایک وسیع تر منصوبے اور علمی کاوش میں شریک کار کی حیثیت سے شامل ہونا ہے تو اسے مذہب سے مکالمہ کرنا لازم ہے ۔محمد اقبال کی رائے میں سائنس اور فلسفہ نہیں بلکہ مذہب (بالخصوص توحیدی ادیان) نے کھل کر یہ دعویٰ کیا ہے کہ ہر وہ مظہر/ ہر وہ تجربہ جس سے نوعِ انسانی روشناس ہوئی ہے (مادی، حیاتیاتی، نفسیاتی وغیرہ) وہ ایک حقیقت واحدہ کی سنت (habit) کے ظہور کے علاوہ اور کچھ نہیں۔ جب سائنس اپنے دروازے مذہبی تناظر کے لیے کھولنے کی ہمت کرے گی یعنی کلیت اور کلی حقیقت کی جستجو کرے گی، تبھی اس کا اپنا کسری، ادھورا تصورِ ذات، سائنس کا کسری تصور ایک ایسے تصور میں تبدیل ہو سکے گا جو دوسرے علوم اور ذرائع علم سے نسبت اور تعلق کے رشتے پر استوار ہو ۔طبیعیات، حیاتیات اور نفسیات (بالکل بنیادی سطح پر) ایسے اندازِ تحقیق و تجزیہ کے طور پر ابھرتے ہیں جو ایک دوسرے سے نہایت قریبی نسبت بھی رکھتے ہیں اور حقیقت کی ایک مکمل اور جامع تصویر کشی میں اپنا منفرد قابل قدر کردار ادا کرتے ہیں۔

سائنس کی کسری ماہیت کا، بے سوچے سمجھے کا سادہ لوحی پر مبنی تصور اور فہم جب اپنی جگہ چھوڑے گا اور اِس کی جگہ اپنی حیثیت اور صحیح مقام کی شناخت ابھرے گی، وہ شناخت جو خود شناسی اور خود احتسابی پر مبنی ہو گی (یا یوں کہیے کہ ''سائنسی'' ہو گی) اور سائنس کو دوسرے علوم سے ملا کر نسبتی (relational)[۱۴] حوالے سے دیکھ سکے گی، تب ہم سمجھیں گے کہ سائنسی علم نے اپنی کسری اور ادھوری جزوی ماہیت پر غلبہ پانے کے لیے ضروری پہلا قدم اٹھا لیا ہے ۔محمد اقبال کے ہاں اس سے بڑھ کر واضح اور ٹھوس تجاویز ملتی ہیں جن پر عمل کر کے سائنس اپنی تحقیق و تفتیش کا خود شناسی اور خود احتسابی پر مبنی بیان مرتب کر سکے گی۔ اس ضمن میں انھوں نے برطانوی مفکر وائٹ ہیڈ (Alfred North Whitehead۔ ۱۸۶۱ء۔ ۱۹۴۷ء) کی پراسس طبیعیات (process physics)،[۱۵] ارتقائے نمو پذیر (emergent evolution)[۱۶] اور تشکلی نفسیات (configuration psychology)[۱۷] وضاحت سے

متعین کر کے یہ کہا ہے کہ ابھی میں طبیعیات، حیاتیات اور نفسیات کے ربطِ باہم اور ہم آہنگی کے سب سے زیادہ امکانات پائے جاتے ہیں اور ابھی سے سائنس کے بطن سے ایک مربوط اور کلیت پر مبنی فلسفہ سائنس جنم لے سکتا ہے۔ اپنی بحث کے اختتام پر محمد اقبال نے عالم طبیعی یا عالم مادی کے متعلق قرآن کے نقطۂ نظر کا حوالہ دیتے ہوئے کہا ہے کہ عالم مادی ''سنت اللہ'' (Habit of God) کے سوا کچھ اور نہیں۔ یہ کہنے کے بعد اقبال یہ تبصرہ کرتے ہیں کہ یہ نقطۂ نظر ان امکانات کا حامل ہے کہ سائنس کو نئی معنویت اور اہمیت عطا کر سکے:

> Thus the view we have taken gives a fresh spiritual meaning to physical science. The knowledge of Nature is the knowledge of God's behavior. In our observation of Nature we are virtually seeking a kind of intimacy with the Absolute Ego; and this is only another form of worship.[18]

ترجمہ: یوں وہ نقطہ نظر جو ہم (یعنی اقبال) نے اپنایا ہے، علوم طبیعیہ کو تازہ روحانی معانی فراہم کرتا ہے۔ فطرت کا علم سنت الٰہیہ کا علم ہے۔ فطرت کا مشاہدہ کرتے ہوئے ہم درحقیقت ذات مطلق کے ساتھ ایک طرح کے قرب کی سعی کرتے ہیں اور یہ بھی عبادت ہی کی ایک دوسری صورت ہے۔

اس نکتے پر اگر غور کیا جائے تو پتا چلتا ہے کہ محمد اقبال اس امر کی طرف اشارہ کر رہے ہیں کہ سائنس کو اپنی سرگرمی کی ماہیت کی بہ حیثیت عبادت شناخت کرنی چاہیے اور اسی میں اس کی فلاح اور بہتری ہے۔ مذہب سے اپنے تعلق کی نوعیت کو سمجھنے سے عاری ہونا اس بات کی علامت (بلکہ شاید سبب) ہے کہ سائنس خود اپنے داخلی نسب و علائق کی شناخت سے بھی قاصر رہ جاتی ہے۔ ہم نے پہلے یہ تبصرہ کیا تھا کہ عہد جدید میں علم کی دنیا مختلف گروہوں کا ایک جھنڈ بن گئی ہے جو ایک دوسرے کی زبان سمجھنے سے قاصر ہیں۔ ستم یہ ہے کہ ان میں سے ہر گروہ دنیا کے سامنے خود کو سائنس کے جید اور معتبر نمائندے کے طور پر پیش کرتا ہے۔ محمد اقبال کے بصیرت افروز تبصرے سے یہ بات عیاں ہو جاتی ہے کہ مادے کا مادیت پرستی پر مبنی تصور، حیات کا میکانکی تصور اور شعور کا تحدیدی (reduction) تصور صرف سائنس اور مذہب میں مکالمے ہی میں حارج نہیں ہیں بلکہ ان سے جدید سائنس کے مختلف شعبوں کے اندر بھی ٹوٹ پھوٹ، کسریت، ابلیسیت، احمقانہ سادگی اور بے معنویت نے جنم لیا ہے۔ ان داخلی تنازعات نے نہ صرف طبیعیات، حیاتیات اور نفسیات کے باہمی تعلق کو شکست و ریخت سے دوچار کیا ہے بلکہ ان سائنسی علوم کا جو تعلق ایک ثقافتی وجود (یعنی سائنس دان/معاشرے) سے ہونا چاہیے وہ بھی ٹوٹ گیا ہے جب کہ اسی ثقافتی وجود کی امیدوں، آرزوؤں، اندیشوں، امنگوں اور زندگی کے فیصلوں ہی سے سائنس عالمِ امکان میں داخل ہوتی ہے اور سائنسی

تحقیق وجود میں آتی ہے۔

دل چسپ بات یہ ہے کہ یہ تجویز جو سائنس کے مختلف شعبوں کو اپنے ربطِ باہم اور تعلق کو سمجھنے میں مدد دیتی ہے اور سائنسی تحقیق کو ایک بامعنی اور مفید سرگرمی قرار دیتی ہے، ایک ایسی کتاب میں درج ہے جس کا عنوان تشکیلِ جدید الٰہیاتِ اسلامیہ ہے۔ محمد اقبال نے جدید دنیا کے لیے سائنسی فکر کی جو تشکیلِ نو کی ہے وہ سائنس کو ایک بامعنی اور ذمہ داری سے کی گئی سرگرمی قرار دیتی ہے جس میں داخلی ربط و نظام بھی ہے اور ساتھ ساتھ وہ دوسرے ثقافتی دائروں اور سرگرمیوں سے منسلک بھی ہے۔ خلاصہ یہ ہے کہ اقبال سائنس اور مذہب میں تعلق کو جس طرح دیکھتے ہیں اس سے درج ذیل نتائج کی طرف راہ نمائی ہوتی ہے: اگر مذہب کو ایسے پیروکاروں کی تلاش ہے جن کا مذہبی اعتقاد (رواجی، ثقافتی اور تقلیدی کی بجائے) ذاتی تجربے سے پھوٹتا ہے تو مذہب کو سائنس کے لیے کشادہ ظرفی کا مظاہرہ کرنا ہوگا۔ اگر سائنس جہانِ مادی کی کلیت پر مبنی مربوط تعبیر کی خواہاں ہے (اور ایک دوسرے سے متصادم اور جزوی یا کسری بیانیے کو جاری نہیں رکھنا چاہتی) تو اسے مذہب کے لیے در وا کرنا ہوگا۔ ایک دوسرے کے لیے اس کشادِ باہم اور دوطرفہ رواداری کے عمل میں آنے کے بعد ہی جدید مذہبی طبقات علمِ جدید کی دنیا اور جدید تہذیب میں در آنے والے شگاف بند کیے جا سکیں گے اور ان زخموں کا اندمال میسر آئے گا۔ محمد اقبال کے درج ذیل اقتباس پر گفتگو کو ختم کرنا اور تشکیلِ جدید الٰہیاتِ اسلامیہ پر اپنے تبصرے نیز "مغرب میں سائنسی فکر کی تشکیلِ جدید" کی ناگزیر ضرورت کی تحقیق کا اختتام کرنا مناسب معلوم ہوتا ہے:

> The quest after a nameless nothing, as disclosed in Neo-Platonic mysticism–be it Christian or Muslim–cannot satisfy the modern mind which, with its habits of concrete thinking, demands a concrete living experience of God. And the history of the race shows that the attitude of the mind embodied in the act of worship is a condition for such an experience. In fact, prayer must be regarded as a necessary complement to the intellectual activity of the observer of Nature. The scientific observation of Nature keeps us in close contact with the behavior of Reality, and thus sharpens our inner perception for a deeper vision of it… The truth is that all search for knowledge is essentially a form of prayer.[19]

ترجمہ: جیسا کہ نوافلاطونی تصوف[۲۰] (اور اس کے زیر اثر) مسیحی یا اسلامی تصوف ظاہر کرتا ہے لاتعین[۲۱] کا اشتیاق جدید ذہن کو مطمئن نہیں کر سکتا ہے جو ٹھوس تفکر کی اپنی عادت کے سبب خدا کی موجودگی کے فعال حقیقی تجربے کا متقاضی ہے۔اور نسلِ انسانی کی تاریخ بتلاتی ہے کہ ایسے (فعال وحقیقی) تجربے کے لیے ذہن کو اُسی روش (یعنی انہماک) کو اختیار کرنا شرط ہے جو عبادت کے لمحات میں (بطور خشوع وخضوع) درکار ہے ۔درحقیقت دعا کو فطرت کا مشاہدہ کرنے والے کی عقلی سرگرمی کا لازمی تکملہ سمجھنا چاہیے ۔فطرت کا سائنسی مشاہدہ ہمیں حقیقت مطلقہ کی سنت (کے علم) سے قریب تر رکھتا ہے اور یوں اس کی زیادہ گہری بصیرت کے لیے ہمارے اندرونی ادراک کو تیز تر کر دیتا ہے۔ سچ یہ ہے کہ علم کی خاطر ہونے والی تمام تر کاوش بنیادی طور پر عبادت کی ایک شکل ہے ۔

حواشی و حوالہ جات (از مترجم)

* (پ: ۱۹۶۸ء) ایسوسی ایٹ پروفیسر، شعبہ بشریات وسماجی علوم، لمز، لاہور۔

** مترجم (پ:۱۹۸۲ء)، لیکچرر، فیکلٹی آف انفارمیشن ٹیکنالوجی (آئی ٹی)، یونیورسٹی آف سنٹرل پنجاب، لاہور۔

۱۔ شہزاد احمد اور وحید عشرت دونوں نے تشکیل جدید الٰہیات اسلامیہ کا ترجمہ کرتے ہوئے پیش لفظ میں استعمال ہونے والی اس انگریزی ترکیب concrete type mind کا اردو ترجمہ ''ٹھوس ذہن'' کیا ہے۔

۲۔ راقم الحروف کے نزدیک مشرق ومغرب دونوں جگہوں پر سائنسی فکر کی تشکیل نو کے لیے فکرِ اقبال سے بھرپور فائدہ اٹھایا جا سکتا ہے ۔

۳۔ اس حوالے سے بیسویں صدی کی دوسری دہائی میں جرمن نظام تعلیم اور جرمن یونیورسٹی کی خوبیوں، نقائص اور مجوزہ اصلاحات کو سمجھنے کی خاطر جرمن مفکر و ماہر سماجیات میکس ویبر کی ایک اہم ترین تحریر بعنوان ''سائنس بطور طرز زندگی'' (Science as a Vocation) کے ابتدائی صفحات مددگار ثابت ہو سکتے ہیں۔اسی طرح امریکی پروفیسر پیٹر اوکس (Peter Ochs۔پ:۱۹۵۰ء) کی دو اہم تحریریں بعنوان ''دنیائے علم کا مذہبی مزاج'' (The Religion of Academia) اور ''فنون لطیفہ کا روگ: ایک نیا کلامی معالجہ'' (A Neo-Scholastic Cure: The Liberal Arts Disease) بیسویں صدی کے چھٹی اور ساتویں دہائی کے امریکی نظام تعلیم میں در آنے والے نقائص کی نشان دہی، وجوہات اور مجوزہ اصلاحات کو نہایت وضاحت سے پیش کرتی ہیں ۔ راقم کی معلومات کے مطابق، پروفیسر اوکس یا میکس ویبر کے تحقیقی کام کی مانند تاحال ایسی کوئی سماجی تحقیق موجود نہیں ہے جو بیسویں صدی کی آخری چار دہائیوں کے پاکستانی نظام تعلیم اور اس کی تہذیبی بنیادوں کو سامنے لاتی ہو نیز جس کی بدولت کسی قسم کے جذباتی تعصب کا شکار ہوئے بغیر قدرے وضاحت کے ساتھ دکھایا جا سکے کہ پاکستانی نظام تعلیم کو کس طرح کے معاشرتی بحرانوں کا سامنا اب تک کرنا پڑا ہے اور مستقبل میں کن ممکنہ بحرانوں کا سامنا کرنا پڑ سکتا ہے۔

۴۔ انسائیکلوپیڈیا آف فلاسفی (۲۰۰۵ء) کے مطابق نظریات کے ایک پورے خاندان کو مادیت پرستی (materialism) کے تحت بیان کیا جاتا ہے جن کے مطابق اوّل تو اس کائنات میں ذہن و روح کے بالمقابل مرکزی حیثیت مادے کو حاصل ہے۔دوم، کائنات کی ہر شے/مظہر کو ظاہری (physical) شرائط کی بنا پر قوانین کی مدد سے بیان کیا جا سکتا ہے ۔تاریخ فلسفہ کے مطابق یونانی مفکر لوکریتیوس (Lucretius۔پ: ۹۴ قبل از مسیح) کی کتاب ماہیتِ اشیا (*The Nature of Things*۔پہلی صدی قبل از مسیح) کو مادیت پرستی کی پہلی باقاعدہ تحریر کہا جا سکتا ہے ۔ انیسویں صدی کے نصف تک مادیت پرستی کی تعریف، تاریخی ارتقا اور معنویت کی خاطر خواہ تفہیم حاصل کرنے کے لیے جرمن فلسفی، تاریخ دان اور ماہر سماجیات فریڈرک الفرڈ لینگ (Frederick Alfred Lainge۔۱۸۲۸ء۔۱۸۷۵ء) کی کتاب *History of Materialism and Its Present Significance* (۱۸۸۶ء) سے استفادہ کرنا چاہیے ۔زمانۂ قریب میں امریکی پروفیسر ویٹز تھم رچرڈ سی (Vitzthum Richard C۔پ:۱۹۳۶ء) کی مادیت پرستی پر لکھی گئی کتاب بعنوان:

Materialism: An Affirmative History and Definition(۱۹۹۵ء)

خاصے کی چیز ہے۔ مزید براں، انسائیکلوپیڈیا آف فلاسفی(۲۰۰۵ء) کے مطابق ،درج ذیل تین اہم وجوہات کی بنیاد پر مادیت پرستی کو گزشتہ صدی سے بالخصوص یورپی افراد کے ہاں مقبولیت حاصل ہورہی ہے: بڑھتی ہوئی آفاقی فطرت پرستی (cosmic naturalism) ، طب کی دنیا میں ہونے والی نت نئی تجرباتی دریافتوں پر مبنی مادیت (medical materialism) اورجدید معاشرے میں دن بہ دن نفوذ کرتی ہوئی ٹیکنالوجی پر مبنی مادیت(technological materialism)۔ یہاں مترجم اس جانب توجہ دلانا ضروری سمجھتا ہے کہ پہلی دونوں وجوہات کا تعلق طبیعیات اور حیاتیات کے علمی میدانوں میں ہونے والی پیش رفت سے ہے جب کہ ٹیکنالوجی کی جدید ترین شکل کمپیوٹر سائنس انسان نما مشینوں (robots) کی صورت میں انسانی ذہن کی تفہیم اور میکانکی ساخت کو اپنا بنیادی موضوع بنا رہی ہے ۔ یہ وہی تینوں علمی دائرے ہیں جن کے متعلق محمد اقبال نے اپنے دوسرے خطبے میں سائنسی پیش رفت کے حوالے سے بات کی ہے ۔ اس تناظر میں اگر ماہرین اقبالیات کی یہ بات درست ہے کہ محمد اقبال مذہبی فکر کی تشکیلِ نو کے لیے سائنس کو استعمال کرتے ہیں تو فکر اقبال ان تینوں دائروں کی بنا پر پھیلنے والی مادیت پرستی کے خلاف بھی کارآمد ثابت ہوسکتی ہے۔ تاہم اس کے لیے ان تینوں علمی دائروں میں استعمال ہونے والی علمی تصورات کی تشکیل نو اس صورت میں کرنا ہوگی کہ مذہب کی مدد سے سائنس کی تشکیل نو کا کام لیا جائے اور یہی باسط بلال کوشل کے مضمون کی آخری فصل کا خصوصی نکتہ ہے ۔

۵۔ اردو زبان میں reduction کے لیے تخفیف اور reductionism کے لیے ''تجزیہ پسندی'' کی ترکیب استعمال کی جاتی ہے تاہم راقم کے نزدیک اس فلسفیانہ اصطلاح کا اردو ترجمہ ''تحدید پرستی'' ہونا چاہیے۔*The Oxford Companion to Philosophy*(۱۹۹۵ء) کے مطابق فلسفیانہ اصطلاحات میں سب سے زیادہ پامال ہونے والی اصطلاح reductionism ہے کیوں کہ reduction کی اصطلاح کا اطلاق کسی بھی مظہر پر کیا جا سکتا ہے، خواہ شے، بیان، نظریہ یا پھر کوئی معنی ہو۔ تاہم انٹرنیٹ انسائیکلوپیڈیا آف فلاسفی کے مطابق اس اصطلاح کے استعمال کا عمومی مفاد سائنسی نظریات کے درمیان فکری وحدت کی تلاش ہے ۔ علمی اعتبار سے اس اصطلاح کو یوں سمجھا جاسکتا ہے کہ reduction کے تحت یہ لازمی ہے کہ اوّل، کم از کم دو مظاہر (الف اور ب) ایسے ہوں کہ جن میں سے ایک (یعنی الف) کو ناقابل تقسیم (indivisible) قرار دیا جائے۔ دوم، مظہر (ب) کو ناقابل تقسیم مظہر (الف) کی تحویل میں یوں دے دیا جائے کہ (الف) کی مدد سے (ب) کو کامل طور سے بیان کیا جا سکتا ہو ۔ انٹرنیٹ انسائیکلوپیڈیا آف فلاسفی کے مطابق ۱۹۲۰ء کے بعد سے تین معنوں میں reduction کو سمجھا گیا ہے : نظریہ (ب) کو ناقابل تقسیم نظریہ (الف) کی تحویل میں یوں دیا گیا ہے کہ اوّل، نظریہ (ب) کے تمام حقائق مع قوانین نظریہ (الف) کی زبان میں ترجمہ ہو جائیں ؛ دوم ، نظریہ (ب) کے تمام قوانین کو نظریہ (الف) کے قوانین سے اخذ کیا جاسکے؛ اور سوم ، نظریہ (ب) کی مدد سے ہونے والے تمام مشاہدات مع توجیہات کی نظریہ (الف) کی رو سے وضاحت وتشریح ہو سکے ۔ مثال کے طور پر اگر انسان کا تعارف صرف مادی جسم ہی بن جائے تو گویا ذہن و روح کے امتیازات کو کلی طور پر منہا کر کے جسم کی تحویل میں دے دیا گیا ہے ۔ اسی طرح اگر مادی جسم کے حقیقی ہونے کو تسلیم کرنے سے انکار کی صورت میں بھی ہم reduction کا ہی سامنا کرتے ہیں ۔

۶۔ علامہ محمد اقبال، *The Reconstruction of Religious Thought in Islam*، ترتیب و حواشی محمد سعید شیخ (لاہور: ادارہ برائے اسلامک کلچر، ۲۰۰۹ء)، ۳۴۔

۷۔ ایضاً، ۳۴۔

۸۔ ایضاً، ۳۴۔

۹۔ اردو میں معروف طور پر ان الفاظ experience/experiment/empirical کا اردو ترجمہ تجربی کیا جاتا ہے تاہم منطق اور مابعدالطبیعیات پر اپنے معروف دروس(Logic Lectures on Metaphysics) میں اسکاٹ سر ولیم ہملٹن (William Hamilton۔ ۱۷۸۸ء۔ ۱۸۵۶ء) اس نکتے

کی جانب توجہ مبذول کرواتے ہیں کہ ”فلسفیانہ زبان میں ، اس لفظ empirical کا مطلب ہوتا ہے کوئی شے جو تجربے (experience) یا مشاہدے (observation) کا حاصل ہو۔ اور تکنیکی اعتبار سے یورپ کے تمام ممالک میں یہ لفظ عام استعمال میں ہے ۔ (ایک دوسری اصطلاح experiential اب عام استعمال میں نہیں ہے اور experimented صرف خاص قسم کے experience کے لیے مختص (designate) ہوتی ہے جس کے مطابق مشاہدے میں آنے والی حقیقت (fact) کو اس کے اجزا (coefficients) کی ایک خاص ارادی (intentional) ترتیب کے تحت سامنے لایا جاتا ہے“۔ اسی تناظر میں رہتے ہوئے تشکیلِ جدید الٰہیات اسلامیہ کے پہلے ایڈیشن پر روزنامہ انقلاب (۱۹۳۰ء) میں چھپنے والے غالباً پہلے با قاعدہ تبصرے کی طرف متوجہ کرنا ضروری محسوس ہوتا ہے جہاں religious experience کا اردو ترجمہ ”معرفت“ سے کیا گیا ہے ۔ محمد اقبال اور مدیر انقلاب کی قربت کے پیش نظر یقیناً متذکرہ تبصرہ محمد اقبال کی نظر سے نہ صرف گزرا ہو گا بلکہ قرین قیاس ہے کہ محمد اقبال نے ”معرفت“ کے لفظ کو پسند بھی کیا ہو گا ۔ دوسری جانب خطباتِ اقبال کے اکثر مترجمین نے اسی انگریزی لفظ کے لیے ”مذہبی مشاہدہ“ (از سید نذیر نیازی / وحید عشرت) اور ”مذہبی واردات“ (از شہزاد احمد) کی اردو ترکیب استعمال کی ہے جب کہ ۱۹۳۰ء میں استعمال ہونے والے لفظ ”معرفت“ کو نظر انداز کرنے کی کوئی وجہ نہیں بتائی جاتی ہے ۔ نتیجتاً تشکیلِ جدید الٰہیاتِ اسلامیہ کے اب تک ہونے والے کم و بیش تمام تراجم میں خطباتِ اقبال کے عنوانات کا ہی کوئی مستند اور واحد ترجمہ نہیں ہو سکا ہے ۔ تاہم یہ صرف ایک مثال ہے جب کہ بالاستیعاب مطالعے سے یہ دکھایا جا سکتا ہے کہ خطباتِ اقبال کے اکثر مترجمین کے ہاں experience کے متذکرہ باریک فرق اور اس کے ممکنہ استعمال کا باقاعدہ خیال نہیں کیا جا سکا ہے جو بعد ازاں قاری کے ہاں فکری ژولیدگی کا سبب بنتا ہے ۔ اسی سبب مترجم کے نزدیک خطباتِ اقبال کے مستند اور annotated ترجمہ کی ضرورت اکیسویں صدی میں پہلے سے کہیں زیادہ ہے ۔ experience کے متعلق مفصل فلسفیانہ بحث کے لیے انسائیکلو پیڈیا بریٹینیکا (Encyclopedia Britannica) کی مطبوعہ:

The Great Ideas: A Syntopicon (۱۹۵۲ء)

سے متعلقہ مضمون ملاحظہ فرمائیں ۔ انسائیکلو پیڈیا میں دیے گئے ۱۰۲ فلسفیانہ تصورات میں سے صرف نو (۹) تصورات پر مبنی اردو ترجمہ و خلاصہ انجمن ترقی اردو پاکستان، کراچی نے افکار عالیہ کے عنوان سے پہلے ۱۹۷۶ء یا ۱۹۷۷ء میں شائع کیا ۔ بعد ازاں ۲۰۰۰ء میں اس کی دوسری اشاعت سامنے آئی ۔ ان تصورات میں آرٹ (فن)، تغیر، جذبہ، حسن، عدل، فرض، تاریخ اور ارتقا شامل ہیں ۔

۱۰۔ علامہ محمد اقبال، *The Reconstruction of Religious Thought in Islam*، ترتیب و حواشی محمد سعید شیخ، ۹۰۔

۱۱۔ ایضاً، ۳۴۔

۱۲۔ برصغیر کے ایک متکلم حافظ ایوب دہلوی کے بقول ”عقل وہ شے ہے جو مخاطب رب العالمین ہے“ (مقالات ایوبی ، جلد اوّل ، ص: ۱۵۴)۔ بالفاظِ دگر ، وحی کی اوّلین مخاطب عقل ہے۔ باسط بلال کوشل کے اٹھائے ہوئے اس نکتے کی روشنی میں کہ مذہب سائنس کی تشکیل نو کے لیے استعمال ہونے والا اہم عنصر ہو سکتا ہے ، مترجم کے نزدیک حافظ ایوب دہلوی کے بیان کو یوں بھی پیش کیا جا سکتا ہے کہ مذہب کی اوّلین مخاطب سائنس ہے جب کہ باسط بلال کوشل کے متذکرہ منفرد مطالعہ اقبال کی روشنی میں یوں کہنا مناسب ہو گا کہ دورِ حاضر میں مذہبی ذہن کا اوّلین مخاطب سائنسی ذہن ہے ۔ اگر حافظ ایوب دہلوی اور باسط بلال کوشل درست کہہ رہے ہیں تو یقیناً مذہب اور سائنس کے مابین بامعنی مکالمہ فطری اور ناگزیر معاملہ ہے ۔ وحی و عقل کے مابین ایسے ہی مکالمے کو محمد اقبال کے دوسرے خطبے میں بھی دیکھا جا سکتا ہے جہاں وہ کہتے ہیں کہ فلسفے کو مذہب کی بتائی ہوئی شرائط کے مطابق مذہب کو جانچنا ہو گا اور ایسا تب ہی ممکن ہو سکتا ہے جب وحی و عقل کے درمیان تعلق کی ایسی قسم ہو جس کے تحت یہ کہا جا سکتا ہو کہ انسان کو بطور فرد و معاشرہ دونوں صورتوں میں وحی و عقل کی بیک وقت ضرورت ہے گویا انسان، وحی اور عقل تینوں کے درمیان ایک نسبتی (relational) تعلق ہے جس میں سے کسی ایک کو بھی منہا کرنے کی صورت میں اکہرے پن سے دوچار ہونا لازمی ہے۔ فی الوقت یہ کہنا ہی مناسب ہو گا کہ مترجم کے نزدیک حافظ ایوب دہلوی اور محمد اقبال کے مابین مسلمانوں کی کلامی روایت ، عقل کی حدود اور اختیار جیسے اہم علمی نکات پر بامعنی مکالمہ کی وسیع گنجائش موجود ہے جو اقبالیات کے دیرینہ

موضوعات کے از سرِ نو مطالعے کا سبب بن سکتا ہے۔

۱۳۔ علامہ محمد اقبال، *The Reconstruction of Religious Thought in Islam*، ترتیب و حواشی محمد سعید شیخ، ۳۴۔

۱۴۔ باسط بلال کوشل جب relational کی اصطلاح کو ہمیشہ امریکی سائنس دان اور فلسفی چارلسساندرس پرس کے مظہریاتی (phenomenological) اور نسبتی (relational) تناظر میں استعمال کرتے ہیں۔ چارلس پرس کے مطابق اوّل، کسی بھی مظہر کو تین بنیادی مقولات (categories) کی مدد سے قابلِ فہم (intelligible) اور قابلِ اعتماد (consistent) بیان دیا جا سکتا ہے۔ چارلس پرس، ان تین بنیادی مقولات کو ''Firstness''، ''Secondness'' اور ''Thirdness'' کہتے ہیں۔ ریاضیاتی اعتبار سے ان تینوں مقولات کے مابین سہ گانہ نسبتوں (triadic relations) کا موجود ہونا یا سہ گانہ نسبتوں کو استعمال میں لانا ناگزیر ہے۔ دوم، چارلس ساندرس پرس کا دعوی ہے کہ اس کے تینوں مقولات کی ریاضیاتی سہ گانہ نسبتوں کو ایک دوسرے کی تحویل (reduction) میں نہیں دیا جا سکتا۔ چارلس پرس کے اس دعوی کو ''نظریہ تحدید ناپذیری (irreducibility thesis)'' کہتے ہیں۔ مثال کے طور پر چارلس پرس کے ''نظریہ تحدید ناپذیری'' کے مطابق تصورِ انسان جسم و ذہن و روح کا ایسا مرکب ہے جس کو محض جسم یا ذہن یا روح یا ان میں سے کسی دو یعنی جسم و ذہن یا ذہن و روح کے ذریعے سے مکمل بیان نہیں کیا جا سکتا ہے۔ گویا تصورِ انسان کو بیان کرنے کے لیے جسم و ذہن و روح تینوں کا موجود ہونا لازمی ہے۔ فکرِ اقبال سے قریب رہتے ہوئے چارلس پرس کے نسبتی تناظر کو یوں بیان کیا جا سکتا ہے کہ کسی بھی انسانی تجربے کے دوران جسم و ذہن و روح تینوں ہی بیک وقت اس تجربے کے اثرات سے گزرتے ہیں، خواہ وہ مادی تجربہ ہو یا روحانی۔ دوسری جانب تشکیلِ جدید الٰہیات اسلامیہ کے پہلے خطبے میں کسی بھی experience کی جو بنیادی خوبیاں بیان کی گئی ہیں تو چارلس پرس کے ''نظریہ تحدید ناپذیری'' کے مطابق کہا جائے گا کہ چوں کہ کسی بھی تجربے کے نتیجے میں انسان بیک وقت روحانی و ذہنی و جسمانی سطح پر متاثر ہوتا ہے چنانچہ محمد اقبال کی بتائے ہوئے خصائص ہر قسم کے تجربے کے خصائص ہیں۔ جب کہ اقبالیات کے علمی ذخیرے میں محمد اقبال کے بتائے ہوئے experience کے خصائص کو صرف روحانی تجربہ کے تحت ہی بیان کیا جاتا ہے۔ محمد اقبال اور چارلس پرس کے باہمی مطالعہ کی غرض سے باسط کوشل کے انگریزی مضمون:

Muhammad Iqbal, Charles Peirce and Reclaiming the "Middle Way"

(http://cambridgemuslimcollege.ac.uk/download-papers/CMCPapers5-Reclaiming_A_Middle_Way.pdf)

ملاحظہ فرمائیں۔

۱۵۔ برطانوی ریاضی دان و مفکر پروفیسر الفریڈ وائٹ ہیڈ کے فلسفیانہ تصورات سے متاثر ہونے طبیعیاتی نظریات کو Process Physics کے نام سے جانا جاتا ہے۔ Process Physics پر تفصیلی وضاحت کے لیے ڈیوڈ رے گریفن (David Ray Griffin ـ ۱۹۳۹ء) کی کتاب:

Physics and the Ultimate Significance of Time (۱۹۸۶ء)

ملاحظہ فرمائیں۔ وائٹ ہیڈ اور آئن سٹائن کے تقابلی مطالعے کے لیے یوٹا کا تنکا (Yutaka Tanaka ـ ۱۹۶۶ء) کی کتاب:

The Comparison between Whitehead's and Einstein's Theories of Relativity (۱۹۸۷ء)

ملاحظہ فرمائیں۔ تنکا (Tanaka) کی کتاب کا باب چہارم خصوصی طور پر Empirical Tests کی روشنی میں وائٹ ہیڈ اور آئن سٹائن کے نظریہ ہائے اضافت کو زیرِ بحث لاتا ہے۔ یاد رہے کہ پانچویں خطبے میں محمد اقبال یہ رائے پیش کرتے ہیں کہ ان کے نزدیک آئن سٹائن کے مقابلے میں وائٹ ہیڈ کا پیش کردہ نظریہ اضافت مسلم طلبہ کے لیے زیادہ علمی دل چسپی کا باعث ہوگا۔ تاہم مترجم کے نزدیک اس رائے سے یہ بالکل نہیں سمجھ لینا چاہیے کہ اقبال کے خطبات میں پیش کردہ نکات کی روشنی میں وائٹ ہیڈ کے نظریہ اضافت پر خاطر خواہ تنقید نہیں ہو سکتی ہے۔ یہاں مقالہ نگار اس بات کی نشان دہی کرنا بھی مناسب سمجھتا ہے کہ محمد اقبال کی نظریہ اضافیت میں دل چسپی کو رضی الدین صدیقی اور سعید شیخ نے کسی حد تک اپنے تحقیقی مضامین کا موضوع بنایا ہے۔ پروفیسر سعید شیخ نے اقبال ریویو میں اپریل ۱۹۸۹ء کے شمارے میں اپنے مضمون ''Allama Iqbal's Interest in the

Sciences'' میں خصوصی طور پر ۱۹۲۷ء تا ۱۹۲۸ء کے عرصے میں خریدی جانے والی کتب کی نشان دہی کی ہے ۔ رضی الدین نے اپنے مختلف مضامین میں محمد اقبال کے تصورات زمان و مکان کی فلسفیانہ ابحاث اور اضافیت کی طبیعیاتی شرح کو اپنا موضوع بنایا ہے ۔ تاہم اس موضوع پر ابھی مزید گہرائی سے دیکھنے کی گنجائش موجود ہے ۔ مثال کے طور پر وحید عشرت نے محمد اقبال کے آئن سٹائن پر کیے گئے تبصرے کو یوں اردو جامہ پہنایا ہے ''تاہم اس نکتۂ نظر سے دیکھتے ہوئے جسے میں نے ان خطبات میں پیش کیا ہے، آئن سٹائن کے نظریۂ اضافیت میں ایک بڑی مشکل ہے اور وہ یہ کہ اس کے لحاظ سے زمان بھی غیر حقیقی ہو جائے گا'' ۔ ۲۰۰۴ء میں چھپنے والی کتاب:

A World without Time: The Forgotten Legacy of Godel and Einstein

کے مطابق پرنسٹن یونیورسٹی میں آئن سٹائن کے نوجوان دوست اور مشہور منطقی کرٹ گوڈل (Kurt Godel ۔ ۱۹۰۶ء۔۱۹۷۸ء) نے ۱۹۴۹ء میں باقاعدہ ثابت کیا کہ آئن سٹائن کے نظریۂ اضافیت کی ایک ریاضیاتی تعبیر ایسی ممکن ہے جس کی رُو سے زمان کا غیر حقیقی ہونا لازم ٹھہرتا ہے۔ لیکن ماہرین اقبالیات کے ہاں محمد اقبال کی طبیعیات میں دل چسپی کے حوالے سے تاحال کسی مفصل اور باقاعدہ علمی پیش رفت کے دور دور تک کوئی امکان نظر نہیں آتے ہیں۔

۱۶۔ ظفر حسین خان (۱۸۸۳ء۔۱۹۷۶ء) نے پروفیسر ولیم ارنسٹ ہاکنگ کی کتاب (۱۹۲۹ء) *Types of Philosophy* کے اردو ترجمے بعنوان انواع فلسفہ (۱۹۵۲ء) میں Emergent evolution کا اردو ترجمہ ارتقائے خارجی یا فجائی دیا گیا ہے ۔ فرہنگ اصطلاحات فلسفہ از شعبہ تصنیف و تالیف و ترجمہ، کراچی یونیورسٹی (۱۹۶۲ء) میں *Emergent evolution* کا اردو ترجمہ ''ارتقائے بارز'' کیا گیا ہے ۔ ''بارز'' چوں کہ عربی زبان کا لفظ ہے اور بطور اصطلاح کم معروف ہے چنانچہ راقم نے عربی لفظ کی جگہ فارسی ترکیب ''ارتقائے نمو پذیر'' کا انتخاب کیا ہے ۔

۱۷۔ فرہنگ اصطلاحات فلسفہ (۱۹۶۲ء) از شعبہ تصنیف و تالیف و ترجمہ، کراچی یونیورسٹی میں configuration کا ترجمہ ''تشکل'' اور configurationism کا اردو ترجمہ ''تشکلیت'' دیا گیا ہے ۔ ان دونوں تراجم کے تسلی بخش نہ ہو سکنے کے باعث راقم نے اردو ترجمے سے گریز کیا ہے۔

۱۸۔ علامہ محمد اقبال، *The Reconstruction of Religious Thought in Islam*، ترتیب و حواشی محمد سعید شیخ، ۴۵۔

۱۹۔ ایضاً، ۴۷۔

۲۰۔ کہا جاتا ہے کہ نوافلاطونی تصوف کی بنیاد اسکندریہ (Alexandaria) میں پیدا ہونے والے مشہور مفکر فلاطینوس یا پلوٹائینس (Plotinus ۔ ۲۰۴ء ۔ ۲۷۰ء) نے رکھی ۔ انسائیکلو پیڈیا برٹینیکا نے فلاطینوس کی مشہور کتاب *Enneads* کو دنیا کی پچاس عظیم کتب میں شامل کیا ہے ۔ بشیر احمد ڈار (۱۹۰۸ء۔۱۹۷۹ء) اپنے مضمون ''یونانی تصوف'' میں لکھتے ہیں کہ:

Enneads کے لغوی معنی نور (تسعہ) کے ہیں اور اس کتاب کا یہ نام محض اس بنا پر مشہور ہوا کہ فلاطینوس کے شاگرد فرافوریس (Porphyry ۔ ۲۳۳ء۔ ۳۰۵ء)) نے اس کتاب کو ترتیب دیتے ہوئے اس کو چھ حصوں میں تقسیم کیا اور ہر حصے میں نو مباحث شامل کیے۔

بشیر احمد ڈار کے نزدیک اس کتاب کو اردو میں ''التسعہ'' کہنا زیادہ مناسب ہوگا ۔

بشیر احمد ڈار، ''یونانی فلسفہ'' مشمولہ تاریخ تصوف (لاہور: ادارہ ثقافتِ اسلامیہ، تیسرا ایڈیشن، ۲۰۱۷ء)

مترجم کی معلومات کے مطابق خطبات اقبال کے کسی بھی ترجمے میں اس اقتباس کو ایک پس منظر دینے کی باقاعدہ کوئی کوشش نہیں کی گئی ہے جب کہ پروفیسر سعید شیخ نے بھی کوئی حاشیہ فراہم نہیں کیا ہے ۔ جب کہ محمد اقبال سے کسی قسم کا تقابل دکھائے بغیر، بشیر احمد ڈار نے اپنے مضمون ''یونانی تصوف'' میں Enneads سے درج ذیل اقتباس پیش کیا ہے جس کی روشنی میں مترجم کے نزدیک محمد اقبال کے اس اقتباس میں اٹھائے ہوئے نکتے کی نہ صرف بہتر تفہیم ہو سکتی ہے بلکہ تصور خودی کی معنویت کو فکر انسانی کی تاریخ میں ایک منفرد سنگ میل کی حیثیت سے دکھایا جا سکتا ہے ۔ بشیر احمد ڈار کے مطابق

فلاطینوس کہتا ہے:

''درحقیقت اس (گویا ذات) کے متعلق کچھ کہنا بہت مشکل ہے کیوں کہ اگر اس کے متعلق کچھ کہا جائے تو اس کا مطلب ہوا تم اسے ایک شے سمجھتے ہو اور وہ وجود جو ہر شے سے حتیٰ کہ سب سے زیادہ معزز شے عقل (intelligence) سے بھی ماورا ہے اور جو ہر شے کی حقیقت ہے، وہ کسی طرح بھی ان میں سے ایک شمار نہیں کیا جا سکتا ۔ نہ ہم اس کا کوئی نام تجویز کر سکتے ہیں، نہ کوئی شے اس کے لیے بطور معروض استعمال کی جا سکتی ہے، جہاں تک ہماری استطاعت ہے، اس کے مطابق ہم اسے ظاہر کرنے کی کوشش کرتے ہیں ۔ اس طرح کی مشکلات سے عہدہ برآ ہونے کے لیے جب ہم کہتے ہیں کہ نہ وہ اپنے آپ کا مشاہدہ کرتا ہے اور نہ اسے اپنی ذات کا شعور وعلم ہے تو یہ الفاظ اس حقیقت کی طرف اشارہ کرتے ہیں کہ ہم اس تک پہنچنے کے لیے متضاد قالب یا مقولے استعمال کر رہے ہیں ۔ چنانچہ اگر ہم کہیں کہ وہ جانا جا سکتا ہے یا وہ علیم ہے تو ہم اس کی وحدت کو کثرت میں بدلنے کے مرتکب ہوں گے، اگر ہم قوت تفکر (thought) کو اس کی طرف منسوب کریں تو گویا ہم کہہ رہے ہیں کہ اسے سوچ بچار کی حاجت ہے اور اگر ہمارا خیال ہو کہ اس قوت کو اس کے ساتھ منسوب کرنا ضروری ہے تو اس کے ساتھ یہ شرط لگانی ہوگی کہ یہ قوت (تفکر) اس کے لیے غیر ضروری ہے ۔ تفکر کا کام یہ ہے کہ وہ متفرق اجزا کو ایک وحدت میں پروتی ہے اور پھر اس کل کا شعور حاصل ہوتا ہے ۔ یہ کام اس وقت بھی ہوتا ہے جب قوت تفکر کا مشہود خود اپنی ذات ہو جیسا کہ تفکر خالص (pure thinking) میں ہوتا ہے۔ اس خود شعوریت کا معروض داخلی ہوتا ہے اور سے خارج میں کسی معروض کو تلاش کرنے کی ضرورت نہیں ہوتی ۔ چنانچہ وہ جو مطلقاً سادہ اور خود کفیل ہو، اسے سوائے اپنے کسی اور کی حاجت نہیں لیکن وہ جو دوسرے درجہ پر خود کفیل ہو اسے..... صرف اپنے شعور کی ضرورت ہے.....اور اس شعور میں کثرت خود بخود آ شامل ہوئی..... اس سے یہ نتیجہ نکلا کہ وہ شے جو مطلقاً مفرد (simple) ہو اس میں خود شعوری بھی نہیں ہو سکتی''۔ [بشیر احمد ڈار، تاریخ تصوف (لاہور: ادارہ ثقافتِ اسلامیہ، تیسرا ایڈیشن ،۲۰۱۷ء)، ۳۷۔]

یہاں فلاطینوس کے بعد اسلامی تصوف سے شیخ اکبر محی الدین ابن عربی(۱۱۶۵ء۔۱۲۴۰ء) سے محمد اقبال کے تقابل کی ایک مثال دینا مناسب ہو گا کیوں کہ جناب سہیل عمر(پ:۱۹۵۲ء) اپنے مضمون ''تو شاخ سے کیوں پھوٹا؟.....'' میں لکھتے ہیں:

''وجودِ خداوندی'' کو شیخ اکبر کئی جگہ حیات الٰہیہ divine life کا عین قرار دیتے ہیں یعنی وجود وحیات کو ایک ہی چیز سمجھتے ہیں ۔

[سہیل عمر، ''تو شاخ سے کیوں پھوٹا: تخلیق کائنات-ابن عربی کی نگاہ میں'' مشمولہ اقبالیات (اردو)، (لاہور: اقبال اکادمی،۲۰۰۸)،]

اپنے اسی مضمون میں ''فتوحات مکیہ'' کے باب چھیاسٹھ (۶۶) کے عربی متن مع ترجمہ کو سامنے لاتے ہیں جہاں شیخ اکبر چار بنیادی اسمائے الٰہیہ یعنی ''الحی، العلیم، المرید، القادر/ القدیر'' کی مدد سے تخلیق کائنات کی سرگزشت بتاتے ہیں ۔ اب ذرا دیر کو محولہ بالا اقتباسات کے تقابل میں فکر اقبال کو دیکھیں جیسا کہ محمد اقبال صفحہ پچیس پر اپنے دوسرے خطبے کا مقصد یہ بتلاتے ہیں کہ:

غایتی اور وجودیات دلائل کی صحیح نوعیت اس وقت ظاہر ہوگی جب ہم یہ ثابت کر سکیں کہ موجودہ انسانی صورت حال حتمی نہیں اور یہ کہ فکر (thought) اور وجود(being) بالآخر ایک ہیں ۔ یہ اسی وقت ممکن ہے جب ہم قرآنی منہاج کے مطابق احتیاط کے ساتھ تجربے کا تجزیہ کر کے اس کی توجیہ کریں وہ منہاج جو باطنی اور خارجی دونوں قسم کے تجربات کو اُس حقیقت کی نشانیاں تصور کرتا ہے ۔ جو اول (the First) بھی ہے اور آخر بھی (the Last)، جو ظاہر (the Visible) بھی ہے اور باطن (the Invisible) بھی۔

[وحید عشرت (مترجم)۔ تجدید فکریات اسلام ۔ لاہور: اقبال اکادمی پاکستان ، ۲۰۰۲ء)،۲۵۔]

قابل توجہ نکتہ یہ ہے کہ محمد اقبال نے شیخ اکبر سے مختلف اسمائے الٰہیہ ''اوّل و آخر'' اور'' ظاہر و باطن'' کو استعمال کیا ہے۔ اس تناظر میں ایک اہم سوال سامنے آتا ہے کہ کیا شیخ اکبر اور محمد اقبال کے نزدیک ''حیات و وجود'' اور''فکر و وجود'' باہم مشترک نکات ہیں نیز شیخ اکبر اور محمد اقبال دونوں میں سے کون مسلم علمی روایت(فقہ و کلام) سے زیادہ قریب ہے ۔ بہرطور، فلاطینوس و شیخ اکبر اور محمد اقبال کے محولہ بالا اقتباسات کے تناظر میں اگر باسط بلال

کوشل کے پیش کردہ محمد اقبال کے اقتباس کو پورے سیاق و سباق کے ساتھ پڑھیں تو بخوبی سمجھا جا سکتا ہے کہ محمد اقبال نوافلاطونی تصوف اور اس کے زیرِاثر مسیحی و اسلامی (یا عجمی کہنا چاہیے) تصوف کے بالمقابل اپنا تصورِ خودی پیش کر رہے ہیں جو ان کے نزدیک جدید انسان کو ذہنی و روحانی اطمینان بخش سکتا ہے کیوں کہ اس کی بنیاد قرآن مجید سے اٹھائی گئی ہے ۔ محولہ بالا بحث کے تناظر میں اقبالیات کے طلبہ کو اس جانب متوجہ کرنا نہایت مناسب معلوم ہوتا ہے کہ خطبات اقبال اور تصوف کے متعلق محمد اقبال کے علمی نکات کا فلاطینوس کے ساتھ باہم متنی مطالعہ اقبالیات کے طلبہ و ماہرین کے لیے ایک نیا اور اہم ترین تحقیقی زاویہ ہو سکتا ہے ۔

۲۱۔ سید نذیر نیازی اور شہزاد احمد نے nothing nameless کا اردو ترجمہ ''بے نام لاشئے'' لکھا ہے جب کہ وحید عشرت اس کا ترجمہ ''بے نام ہستی'' کرتے ہیں ۔ فرہنگ اصطلاحات فلسفہ از شعبہ تصنیف و تالیف و ترجمہ، کراچی یونیورسٹی (۱۹۶۲ء) میں بھی nothing کا اردو ترجمہ ''لاشئے'' دیا گیا ہے ۔ تاہم راقم الحروف نے اس اقتباس کے سیاق و سباق ، صوفی (episteme) اور گزشتہ سطور میں دیے گئے فلاطینوس کے اقتباس کو ذہن میں رکھتے ہوئے nameless nothing کے اردو ترجمے کے لیے ''لاتعین'' کی اصطلاح کو ''بے نام لاشئے'' پر ترجیح دی ہے ۔ اس علمی ترکیب کی جانب توجہ دلانے پر راقم الحروف حافظ ابرار حسین (پ: ۱۹۸۳ء) کا ممنون ہے ۔

مآخذ

آفتاب حسن (ناظم) ۔ فرہنگ اصطلاحات فلسفہ ۔ کراچی: شعبہ تصنیف و تالیف و ترجمہ، کراچی یونیورسٹی، ۱۹۶۲ء۔

اقبال، علامہ محمد۔ *The Reconstruction of Religious Thought in Islam*۔ ترتیب و حواشی محمد سعید شیخ ۔ لاہور: ادارہ برائے اسلامک کلچر، ۲۰۰۹ء۔

برقی ماخذ۔ ۲۴ اپریل ۲۰۱۹ء۔ https://www.iep.utm.edu/red-ism/ ۔ ۵۲ مئی ۲۰۱۹ء۔

بورچٹ، ڈونلڈ ایم [Donald M. Borchert]۔ *Encyclopedia Of Philosophy*۔ ڈیٹروٹ (امریکا): میکملین ریفرنس/تھامسن گیلے، ۲۰۰۶ء۔

خان، ظفر حسین (مترجم)۔ انواع فلسفہ (*Types of Philosophy*) از ولیم ارنسٹ ہاکنگ ۔ علی گڑھ: انجمن ترقی اردو ہند، ۱۹۵۲ء۔

دہلوی، محمد ایوب ۔ مقالات ایوبی (جلد اوّل) ۔ کراچی: مکتبہ رازی، س ن ۔

ڈار، بشیر احمد ۔ تاریخ تصوف ۔ لاہور: ادارہ ثقافتِ اسلامیہ ۔ تیسرا ایڈیشن، ۲۰۱۷ء۔

سہیل عمر ۔ تو شاخ سے کیوں پھوٹا: تخلیقِ کائنات — ابن، عربی کی نگاہ میں ۔ لاہور: اقبالیات (اردو)، ۲۰۰۸ء۔

شہزاد احمد (مترجم)۔ اسلامی فکر کی نئی تشکیل ۔ لاہور: مکتبہ خلیل، ۲۰۰۵ء۔

کوشل، باسط۔ ''Muhammad Iqbal's Reconstruction of the Philosophical Argument for the Existence of God''۔ مشمولہ *Iqbal Review*۔ شمارہ ۹۴۔ لاہور: اقبال اکادمی پاکستان، ۲۰۰۸ء۔ ۳۰۳۔ ۳۴۴۔

نیازی، سید نذیر (مترجم)۔ تشکیلِ جدید الٰہیات اسلامیہ ۔ لاہور: بزمِ اقبال ۲۰۱۲ء۔

وحید عشرت (مترجم)۔ تجدید فکریات اسلام ۔ لاہور: اقبال اکادمی پاکستان، ۲۰۰۲ء۔

ولیم ہملٹن [William Hamilton]۔ *Lectures on metaphysics and logic* (مابعد الطبیعیات اور منطق پر دروس) جلد اوّل)۔ لندن: ولیم بلیک وڈ اینڈ سنز، ۱۸۴۹ء۔

مظہر عباس*

وجودی کیفیات اور اردو ناول

Abstract:

The Dynamics of Existentialism and the Urdu Novel

Modern knowledge and science is believed to have rejected most traditional beliefs and concepts. Darwin, through his theory of evolution, presented man as an evolved version of the monkey. Freud turned human actions subservient to human sub-consciousness instead of consciousness. Marx rejected traditional concepts about capitalists, industrialists and the labor class, and introduced the concept of ‘Dialectical Materialism’. The impact of all such points of view was felt directly and indirectly by religious ideologies. Where man used to think himself king of all creation, modern science trumped that notion, stealing from his intellectual pride. The consequent result of capitalism appeared before us in the form of market conflicts. As a result, the world bore the destruction caused by two world wars. All moral values were kept aside. The individual fled from objectivity and sought solace in subjectivity. Loneliness and alienation were destined to him. This article attempts to comprehend and analyze this condition as illustrated in the Urdu novel.

Keywords: Urdu novel, Alienation, Self-submission, Oppression, Dialectical Materialism.

مغائرت، بے گانگی، بے گھری کا احساس، اجنبیت اور تنہائی(alienation) وجودیت کے بڑ مباحث ہیں۔ جابر علی سید(۱۹۲۳ء۔ ۱۹۸۵ء) کے خیال میں جدید طرزِ احساس کی نمائندگی صرف ایک لفظ سے کی جا سکتی ہے'تنہائی'___ یوں تو بیسویں صدی کا یہ ''خدا'' اپنا ایک بیٹا اور ایک روح القدس بھی رکھتا ہے یعنی شکستِ ذات اور لغو پرستی(absurdism) لیکن بڑے خدا کی طرح پرستش اسی کی ہوتی ہے[۱]۔ سی۔اے قادر(۱۹۰۹ء۔۱۹۸۷ء) تو تنہائی کو ہی وجودیت قرار دیتے ہیں۔ ان کے خیال میں وجودیت کا فلسفہ تنہائی اور بے گانگی یا غیریت کا فلسفہ ہے[۲]۔انسان اپنے خارج سے فرار حاصل کرتا ہے تو اپنے داخل میں پناہ ڈھونڈتا ہے۔ بیسویں صدی کے انسان کے ساتھ یہی ہوا۔ تنہائی اور مغائرت اس کا نصیب ٹھہری۔ تنہائی اور مغائرت کو دو مختلف انداز میں پیش کیا گیا ہے:

۱۔ وجودی تنہائی

۲۔ مارکسی تنہائی

وجودی نقطۂ نظر یہ ہے کہ کوئی شخص زندگی کے کسی خاص لمحے میں نیستی اور وجودی موت جیسی کسی غیر معمولی اور انتہائی صورتِ حال سے دو چار ہو کر جب اپنی داخلیت میں پناہ تلاش کرتا ہے تو مغائرت،اجنبیت اور بے گانگی کا شکار ہو جاتا ہے۔ اس صورتِ حال کی وضاحت کے لیے ایک اقتباس دیکھیے:

> وہ اپنی اس مغائراتی کیفیت میں اس اضطراب میں گرفتار ہو جاتا ہے کہ اس کی فطرت بھی خارجی شے سے مماثلت نہیں رکھتی لہٰذا اس کی کیفیت لامکانی (homelessness) کی سی ہو جاتی ہے[۳]۔

وجودیت چوں کہ تمام اخلاقی، سماجی، معاشرتی اور مذہبی معیارات کو رَد کرتی ہے ، فرد جب تمام سماجی معیارات اور اقتدار سے کٹتا ہے تو تنہائی اس کا مقدر ٹھہرتی ہے۔ وہ اجنبیت اور مغائرت کا شکار ہو جاتا ہے۔وجودیت کے تمام مکاتبِ فکر میں تنہائی اہم ترین موضوع ہے۔ یوں کہنا بہتر ہوگا کہ یہ انسان کی ازلی اور ناقابلِ تنسیخ صورت حال ہے۔ انسان فطری طور پر تنہا ہے۔ وہ اس دنیا میں تنہا آیا ہے اور اسے تنہا ہی اس دنیا سے جانا ہوگا۔ اس زندگی کے دورانیے میں کسی دوسرے سے اس کا تعلق مادی اور مفادی تو ہوسکتا ہے، لیکن فطری اور وجودی نہیں:

> انسانی معاشرہ ایسی بنجر اور بے آباد دنیا ہے جس میں راستہ دکھانے والی کوئی روشنی نہیں۔ انسان اس بے آب و گیاہ دنیا میں اپنے وجود کو کوئی معنی دینے سے قاصر ہے[۴]۔

جہاں تک مارکسی Alienation کا تعلق ہے، وہ داخل سے زیادہ خارج کی دنیا سے متعلق ہے۔ وجودی تنہائی

داخل سے خارج کی طرف جب کہ مارکسی تنہائی خارج سے داخل کی طرف سفر کرتی ہے۔ مارکسی تنہائی کا تعلق پیداواری مشینی نظام کے ساتھ ہے۔ انسان ایک خاص طرح کے مشینی معمولات میں زندگی گزارتا، اپنی ضروریات اور اخراجات کو پورا کرنے کی خاطر لگے بندھے ضابطے قبول کرتا ہے۔ یہ ضابطے اس کی آزادی کو ختم کرتے ہیں اور محنت کے ذریعے بنائی ہوئی اشیا کے ساتھ جذباتی وابستگی ختم کر دیتے ہیں۔ یعنی پیداوار اور انسانی محنت میں جذباتی وابستگی ختم ہوجاتی ہے۔ پیداوار کے ساتھ محنت کش کا تعلق ختم ہوجاتا ہے۔ پیداوار کو محنت کش کی بجائے کمپنی کے نام سے بیچا جاتا ہے۔ یوں انسان اپنے ہی بنائے ہوئے غیر انسانی ماحول کا شکار ہو کر فطرت، معاشرے اور انتہائی صورت میں اپنی ہی ذات سے مغائرت برتنے لگتا ہے۔اس حوالے سے ابن حسن کا نقطۂ نظر بہت اہم ہے:

> معاشیات میں یہ روپیہ ہی ہے جسے مارکس(Karl Marx،۱۸۱۸ء۔۱۸۸۳ء) زر کا تعلق cash nexus کہتا ہے جو انسان کے عمل پر حاوی ہے اور اسے کوئی شکل دیتا ہے۔ گویا کہ وہ کوئی شے ہو، جیتا جاگتا، زندہ، فعال اور باشعور انسان نہ ہو۔ مرکزی نقطہ یہ ہے کہ انسان کو خود اپنے ارتقا اور ترقی پر کوئی بس نہیں، یہ بَس اَب خود اس کی بنائی ہوئی چیزوں کے قبضے میں ہے[۵]۔

دونوں نقطہ ہائے نظر پر غور کریں تو اجنبیت، مغائرت، تنہائی، بے گھری اور فرار کے اس احساس کی وجوہات خارجی ہیں۔ خارج سے فرار کے نتیجے میں مغائرت اور تنہائی کو وجودیت زیرِ بحث لائی اور اپنی محنت اور اپنی بنائی ہوئی اشیا کے ہاتھوں اپنی شناخت کے گم ہونے کے عمل کو مارکسزم زیرِ بحث لایا۔اُردو ناول میں تنہائی کے یہ دونوں رنگ بہت گہرے نظر آتے ہیں۔ وجودیت کے زیرِ اثر جن ناول نگاروں کے ہاں مغائرت اور تنہائی کے رنگ نظر آتے ہیں ان میں قرۃ العین حیدر(۱۹۲۷ء۔ ۲۰۰۷ء)، عبداللہ حسین(۱۹۳۱ء۔ ۲۰۱۵ء) اور انیس ناگی(۱۹۳۹ء۔ ۲۰۱۰ء) کے نام بہت اہم ہیں۔

قرۃ العین حیدر کے زیادہ تر کرداروں کا تعلق اودھ کی مٹتی ہوئی تہذیب سے ہے۔ اگرچہ قرۃ العین حیدر تک آتے آتے یہ تہذیب اپنے منطقی انجام کو پہنچ چکی تھی تاہم اِس تہذیب کی باقیات اتنی دل فریب تھیں کہ وہ اس تہذیب کی نوحہ خواں بن گئیں۔ یہ تہذیب اپنی وضع داری، جاہ و جلال اور تمدنی صورتِ حال کے ساتھ قائم تھی۔ اگرچہ اس وقت تک بڑے شہروں میں کاروباری طرزِ زندگی، دولت کی نمود و نمائش، تحرک اور تبدیلی کی فضا جنم لے چکی تھی لیکن اُس وقت تک لکھنؤ کی تہذیب آخری سانسیں لینے کے باوجود اپنی روایات اور وضع داری کی ڈگر پر قائم تھی۔ بڑے شہروں کی طرح یہاں نودولتیاپن ابھی تک نہیں آیا تھا۔ قرۃ العین حیدر نے اس وضع دارانہ تہذیب کو ختم ہوتے بھی دیکھا، تقسیمِ ہندوستان، ہجرت اور فسادات کے منظر نامے کو بھی دیکھا اور اُس کی مرثیہ خواں بن گئیں۔

قرۃ العین حیدر نے اس تہذیبی وقار، رکھ رکھاؤ، مذہبی رواداری، عدم تعصب کی روایت میں شعور کی آنکھ کھولی۔ والد کی موت، تقسیم ہندوستان اور اس کے نتیجے میں پوری سماجی ڈھانچے کا انہدام ایسے عوامل ہیں جو قرۃ العین حیدر کے ناولوں کا تخلیقی تجربہ بنے۔ قرۃ العین حیدر کے سبھی کردار وقت کے آگے بے بس ہیں، موت جیسے فینومینا(phenomenon) کو سمجھ نہیں پاتے اور فنا کے خوف کا شکار ہیں۔ سماج میں آنے والی تبدیلی (تقسیم ہندوستان اور اس کے عواقب) کو روکنے سے قاصر ہیں۔ ہزاروں سال سے قائم ہند اسلامی تہذیب کی رواداری، بھائی چارہ اور عدم تعصب کو ختم ہوتے دیکھ رہے ہیں، بے بس ہیں۔ یہ سب حالات ان کرداروں میں مغائرت، مایوسی، افسردگی، قنوطیت اور تنہائی کو جنم دے رہے ہیں۔ قرۃ العین حیدر کے پہلے دو ناولوں کے زیادہ تر کردار اسی مغائرت اور تنہائی کا شکار ہیں۔

میرے بھی صنم خانے (۱۹۴۹ء) کا علامتی عنوان واقعات، کرداروں کے رویے اور بیان کے نئے پن کی بدولت گہری معنویت کا حامل ہو جاتا ہے۔ ناول کے سبھی کردار وں کا تعلق اودھ کی مخصوص تہذیب سے ہے۔ قرۃ العین حیدر بھی انھی کرداروں کے درمیان رہی تھیں۔ اس لیے کرداروں کی مؤثر تصویر کشی کی گئی ہے۔ ناول کے سبھی کردار موسیو وولے، شہلا رحمن لالہ اقبال نرائن، مس عرفان علی روشی (رخشندہ)، پیچو (پولیس آفیسر)، پولو، کرن، سلطنت آرا بیگم، کنور عرفان علی خان، کرسٹابل حفیظ احمد، ڈائمنڈ، ڈون انور، ول کمار چٹوپادھائے، نواب سلیمان قدر، کوئین روز، جہانگیر قدر، گنی وغیرہ، ہر قسم کے مذہبی تعصب سے بالا، انسان دوست اور انسانیت کے علم بردار ہیں لیکن جب وہ فرقہ وارانہ مذہبی فسادات میں انسانیت اور اعلیٰ اخلاقی اقدار کو مٹتا دیکھتے ہیں تو مغائرت اور تنہائی کا شکار ہو جاتے ہیں۔ اوشیر لہری کی خود کلامی سے ایک اقتباس ملاحظہ ہو:

> ــــ انسان جیتے ہیں اور مرتے ہیں، دل ٹوٹتے ہیں اور جڑتے ہیں کسی کو موت آتی ہے، کسی کو نہیں آتی۔ نیند بھی نہیں آتی۔ یہ چکر یونہی چلتا رہے گا سب انشجت ہیں، سب دُکھی ہیں[۶] ــــ

کنور عرفان علی خان مٹتے ہوئے جاگیردارانہ سماج کی نمائندگی کر رہا ہے اور رخشندہ نئے آنے والے سرمایہ دارانہ نظام کی داعی ہے۔ ناول میں جہاں روشن خیال، قوم پرست اور آزادی کے متوالے کردار ہیں تو وہاں پر ایسے قدامت پرست تعلقہ دار بھی موجود ہیں جو برطانوی سامراج کے خیرخواہ ہیں کیوں کہ ان کے جاگیردارانہ نظام کی بقا انگریزوں کی حکومت کے ساتھ جڑی ہے۔ ناول نگار نے اودھ کی تہذیب لیے جذباتی وابستگی دکھائی ہے تو دوسری طرف اس تہذیب، تصنع اور کھوکھلے پن پر طنز بھی کیا ہے۔ ناول کے کرداروں میں موجود مغائرت، تنہائی اور فراری کیفیات کے حوالے سے مختصر اقتباس ملاحظ ہو:

> وہ دن بھر سہ دری میں بیٹھی کتابیں پڑھا کرتی، یا نٹنگ کرتی رہتی۔ وہ اپنے چاروں طرف کے منظر دیکھتی اور اسے وجود کی اس شدید بے کیفی، انتہائی اُکتاہٹ کا احساس ہوتا۔ دھندلکے میں چھپے ہوئے، لیمپ، کچی

> سڑکوں، راستوں کی گہری کیچڑ، لہنگوں اور برقعوں والی عورتوں کی قطاریں، سائیکل، یکے، چھوٹے چھوٹے غیر ضروری انسان، ان کے سگرٹوں کا اُٹھتا ہوا دھواں ـــــ ایک صبح ایک دوسرے کو مار کو ختم کر دیں گے اور گدھ آئیں گے[7]۔

مغائرت، تنہائی اور فرار کی شدید صورت قرۃ العین حیدر کے دوسرے ناول سفینۂ غمِ دل (۱۹۵۲ء) کے کرداروں میں بھی نظر آتی ہے۔ ناول کا زمانی دورانیہ ۱۹۴۲ء سے ۱۹۵۰ء تک کا ہے۔ یہ دور سیاسی گہما گہمی، تعصّبات، ہجرت اور فسادات کے حوالے سے مشہور ہے۔ تقسیم ہندوستان کے نتیجے میں مذہبی تعصّبات شدت کے ساتھ ابھر کر سامنے آئے۔ اس لیے اس ناول میں بکھرے ہوئے خاندان ، اجڑے ہوئے شہر، درندوں میں تبدیل ہوتے انسان، سفا کی میں تبدیل ہوتی انسانیت، شرم ناک واقعات اور قتل و غارت نے بیشتر کرداروں کو اعصاب شکن صورتِ حال کا شکار کر دیا ہے۔ اس لیے ہم دیکھتے ہیں کہ ناول کے سبھی کردار ایلمر، علی، ارون، اسٹیلا، میرا نلنی اور متکلم (جو کہ قرۃ العین خود ہیں) سب کردار وجودی مغائرت، تنہائی اور افسردگی کا شکار ہیں۔ یہ سب کردار مختلف مذاہب سے تعلق ہونے کے باوجود ایک جان اور کئی قالب تھے۔ وقت کے جبر کے ہاتھوں ایک دوسرے سے دور ہوئے، ایک دوسرے کے دشمن بنے۔ ایلمر نے تاجِ برطانیہ کے استحکام کی خاطر علی پر گولی چلائی۔ تہذیبی وضع داری کے باوجود ہندو ،مسلمان کی تقسیم اور شناخت پوری شدت کے ساتھ سامنے آئی۔ یہ سب کردار ہند اسلامی تہذیب کے خاتمے اور اودھ کی وضع دار تہذیب کی شکست و ریخت کو دانش ورانہ سطح پر دیکھ رہے ہیں، محسوس کر رہے ہیں اور بے بس ہیں۔ یہ بے بسی ان میں مغائرت ،تنہائی اور فراری کیفیات کو جنم دے رہی ہے۔ اس لیے اوشیر لہری خود سے کہتا ہے:

> میں اکیلا ہوں۔ میں بالکل اکیلا ہوں۔ اور وہ طوفان زدہ سمندروں کے پرے چلی گئی ہے۔ زمین چاند کے کٹہرے میں نیلی نظر آ رہی ہے۔ ہمارے رونے کی آواز سن کر جنوب میں چلنے والی ہوائیں تھم گئی ہیں[8]۔

ریاض کی مغائرت اور تنہائی کی جھلک اِس اقتباس میں ملاحظہ ہو:

> اس کے ذہن پر سے دھندلکا رفتہ رفتہ بالکل چھٹ گیا۔ دل و دماغ کے غرور کی یہ شکست کس نے دیکھی ہے۔ اس نے اپنے آپ سے پوچھا۔ میں تنہا ہوں۔ میں آخر کار تنہا ہوں اور میں نے خود کو اپنے دماغ کے غرور میں پھر سے محصور کر لیا ہے۔ میں محفوظ ہوں۔ میں اپنی دنیا، اپنے وجود کی کائنات میں واپس آ گیا ہوں[9]۔

ناول کے سبھی کردار آخر تک مغائرت اور تنہائی کا شکار رہتے ہیں۔ ایلمر پچیس برس ہندوستان میں رہا۔ میرا نلنی سے عشق کیا۔ ناکام اور تنہا واپس برطانیہ چلا گیا۔ میرا نلنی ،لندن، پیرس، واشنگٹن، غرض دنیا بھر میں پھرتی رہی لیکن تنہائی اس کا بھی مقدر ٹھہری۔ ارون، علی سب اس تنہائی اور مغائرت کا شکار رہے۔ ریاض نے شادی کر لی لیکن کیا شادی اور بچے اس کی

اندر کی تنہائی کو دور کر سکے؟ قرۃ العین حیدر اپنے کرداروں کی تنہائی کے حوالے سے خود کہتی ہیں:

> تنہائی ایک مسئلہ بھی ہے اور موضوع بھی۔ ہر ادیب لکھتے ہوئے تنہا ہی ہوتا ہے۔ البتہ مغرب کے ادیب کی تنہائی کے ساتھ ایک سماجیاتی تناظر بھی ہے[۱۰]۔

عبداللہ حسین کے ناول باگھ (۱۹۸۲ء) کو وہ پذیرائی حاصل نہیں ہوئی جو ان کے ناول اُداس نسلیں (۱۹۶۳ء) اور نادار لوگ (۱۹۹۶ء) کو حاصل ہوئی۔ اس کی ایک بنیادی وجہ ناول کے کینوس (canvas) کا محدود ہونا ہے۔ لیکن باگھ وجودی فکر اور خاص طور پر مغائرت اور تنہائی کے حوالے سے بہت اہم ناول ہے۔ ناول کا عنوان باگھ علامتی نوعیت کا حامل ہے۔ یہ فوجی آمروں کی علامت ہے جو خوف اور دہشت کی فضا تخلیق کر کے اپنے اقتدار کو طول دیتے ہیں۔ ناول کا مرکزی کردار ''اسد'' جبر کی وجہ سے مغائرت اور تنہائی کا شکار ہو جاتا ہے۔ پہلی بار جبر کا احساس اسے حکیم کے زیرِ علاج رہ کر ہوتا ہے۔ حکیم اسے روز دوائی دیتا ہے تاکہ وہ چلا نہ جائے۔ یوں ایک فرد دوسرے فرد کے جبر کا شکار ہوتا ہے۔ وہیں اسد کو حکیم کی بیٹی یاسمین سے محبت ہو جاتی ہے۔ دوسری بار جبر کا شکار وہ اس وقت ہوتا ہے جب حکیم قتل ہو جاتا ہے اور اسد قتل کے الزام میں گرفتار ہو کر جیل کی تنگ و تاریک فضا میں غیر انسانی تشدد کا شکار ہوتا ہے۔ وہ بے گناہ ہو کر بھی اپنی بے گناہی کا یقین نہیں دلا سکتا اور لغویت اور مغائرت کا شکار ہو جاتا ہے۔ اقتباس ملاحظہ ہو:

> کیا واقعی میرا کوئی وجود نہیں، جھوٹ اور سچ کی اصلیت کیا ہے؟ میرا سچ ان کا جھوٹ ہے، ان کا سچ میرا جھوٹ۔ کوئی پوچھنے والا نہیں؟ کیوں؟ یہ روٹی اس اندھیرے میں مجھے نظر بھی نہیں آ رہی، مگر یہ ہاتھ میں پکڑی ہے اور میں اسے کھا رہا ہوں ـــــ اگر میرا وجود نہیں ہے تو تشدد کس پر کیا جا رہا ہے[۱۱]۔

ناول کی کہانی تین مختلف حصوں میں بٹی ہوئی ہے۔ پہلی کہانی اسد اور یاسمین کی محبت، دوسری میں اسد کا بلا جواز جیل جانا اور تیسری کہانی میں کشمیر میں فوجیوں کی مدد اور گوریلا کارروائیوں کو پیش کیا گیا ہے۔ اگرچہ ناقدین ان تینوں حصوں کو غیر مربوط قرار دیتے ہیں لیکن اسد کا کردار اس کی تنہائی، اَنا کی قید، بے خانمانی کی قید ہے اور سب سے زیادہ زندگی کے لاینحل مسائل کی قید ہے۔

اُردو ناول کی روایت میں انیس ناگی کا نام اس حوالے سے انفرادیت کا حامل ہے کہ انھوں نے ''وجودیت'' کو اپنا اوڑھنا بچھونا بنایا۔ ان کی شاعری، افسانے اور ناول وجودی فلسفے کی گہری چھاپ لیے ہوئے ہیں۔ مغربی ادب کے گہرے مطالعے اور کتاب کی مسلسل صحبت نے انیس ناگی کو وجودی فکر کا تحفہ دیا۔ انیس ناگی کے ناول اور دیگر تخلیقات ثابت کرتی ہیں کہ وہ کیئر کیگارڈ (Soren Aabye Kierkegaard ۱۸۵۵-۱۹۱۳ء)، سارتر (Jean-Paul Sartre ۱۹۰۵ء-۱۹۸۰ء) کامیو (Albert

Camus ۔۱۹۱۳ء۔۱۹۶۰ء) اور دیگر وجودی مفکرین اور تخلیق کاروں سے بہت متاثر ہوئے۔ ان کی زندگی اور رویوں پر وجودیت کی گہری چھاپ تھی اور اس کی عکاسی ان کے ناولوں میں نظر آتی ہے۔ انیس ناگی اُردو ناول کی روایت میں واحد ناول نگار ہیں جنھوں نے فلسفۂ وجودیت کو بنیاد بنا کر ناول تخلیق کیے۔ ناول زندگی کی وسیع کینوس (canvas) پر عکاسی کرتا ہے۔ ہر ناول زندگی کے کسی نئے بُعد، نئے تجربے، نئے طرزِ احساس کا اظہار بن کر سامنے آتا ہے۔ یہ نیا تجربہ، نیا احساس درحقیقت ناول نگار کے ذاتی تجربات سے گہرا تعلق رکھتا ہے۔ اسے ناول نگار کی زندگی کا ذاتی تجربہ اور عکس قرار دیا جاسکتا ہے:

> زندگی جو ناول میں پیش کی جاتی ہے وہ اپنی جگہ اہمیت ضرور رکھتی ہے مگر خود مصنف کی شخصیت اس تجربے سے کہیں زیادہ اہمیت رکھتی ہے[۱۲]۔

دیوار کے پیچھے (۱۹۸۳ء) انیس ناگی کا پہلا ناول ہے۔ اس ناول کا مرکزی کردار ایک پروفیسر ہے۔ پروفیسر سچائی، اعلیٰ اخلاقی اقدار اور آزادی کے ساتھ اپنی زندگی گزارنا چاہتا ہے لیکن جس سماج میں وہ رہ رہا ہے، وہ ان اقدار کو نہیں مانتا کیوں کہ یہ سماج غیر جمہوری، غیر منصفانہ، جھوٹ، فریب اور بے ایمانی پر قائم ہے۔ پروفیسر اس سماج کی منافقت، فریب، دوہرے معیارات، تصنع اور مکاری کا پردہ چاک کرنے کی کوشش کرتا ہے لیکن حالات کے آگے لاچار اور بے بس ہو جاتا ہے۔ اس لیے وہ مغائرت اور تنہائی کا شکار ہو جاتا ہے۔ پروفیسر سچ بولتا ہے لیکن اس کے اِردگرد موجود کرداروں کو یہ سچ برداشت نہیں ہوتا کیوں کہ اکثریت حق گوئی سے گریز کرتی ہے۔ پروفیسر کے خاندان کے افراد بھی اس کے سچ کو برداشت نہیں کرتے۔ اس سچ گوئی کی بدولت اس کی بہن کا رشتہ ختم ہو جاتا ہے۔ ان حالات سے مایوس ہو کر وہ خودکشی کی کوشش کرتا ہے لیکن ناکام ہوتا ہے اور آخر کار وہ لاپتا ہو جاتا ہے لیکن اپنی کہانی لکھ کر چھوڑ جاتا ہے۔ پروفیسر کے کربِ ذات، مغائرت اور تنہائی کو سمجھنے کے لیے درج ذیل اقتباس ملاحظہ ہو:

> کیا مجھے اس تھوکی ہوئی زندگی کو پھر چاٹنا ہے؟ مجھے آرام کا مشورہ دیا گیا ہے؟ میں نے اپنے فیصلے کا اعلان کرنے سے پہلے اپنی تنہائی اور بے زاری سے تنگ آ کر اپنی مکروہ سوانح عمری کو لفظوں میں منتقل کیا ہے، ایک مرتبہ پھر لاتعلق ہونے سے قبل یہ احمد کے حوالے کردوں گا، کیوں کہ ان کے جملہ حقوق محفوظ ہیں[۱۳]۔

مغائرت اور تنہائی کا گہرا رنگ انیس ناگی کے دوسرے ناول میں اور وہ (۱۹۸۴ء) کے مرکزی کردار میں نظر آتا ہے۔ میں اور وہ کا مرکزی کردار اپنی ہی ذات کے دو حصوں سے ہم کلام ہے۔ یہ ہم کلامی بیانیہ اسلوب میں ہے جس میں فلسفیانہ گہرائی، سارتر اور کامیو کے اثرات کا نتیجہ ہے۔ انیس ناگی نے ناول کے مرکزی کردار کو بین الاقوامی تناظر میں پیش کیا ہے۔ مرکزی کردار جبر، تنہائی اور معاشی بدحالی کا شکار ہو کر انقلابی عرب ملک میں چلا جاتا ہے۔ وہاں کی زندگی سے بھی مطمئن

نہیں ہوتا۔ پردیس میں منافقت، ریاکاری اور بے حسی پر وہ داخلی شکست و ریخت کا شکار ہو جاتا ہے۔ وطن آپس آتا ہے تو اس کے خلاف غیر قانونی طور پر ملازمت سے غیر حاضری کی بنا پر کارروائی شروع ہو جاتی ہے۔ وہ منظر سے غائب ہو جاتا ہے اور ایک فلیٹ میں چھپ جاتا ہے۔ اس کی یہ تنہائی اور خوف اسے اندر ہی اندر ختم کرتا جاتا ہے۔ ایک اقتباس ملاحظہ ہو:

> تنہائی میں سوچ جنم لیتی ہے یا پھر سوچ تنہائی کو جنم دیتی ہے۔ تنہائی اور سوچ کے تانے بانے سے بہت سے منصوبے بنتے لیکن سب کے سب ادھورے رہتے۔ میں نے تنہائی کو موردِ الزام ٹھہرایا۔ پھر سوچ کو ملامت کی کہ اس نے ارادے کو نحیف کر دیا ہے[۱۴]۔

۲۰۰۵ء میں انیس ناگی کے چار ناولوں کا مجموعہ فصیلیں شائع ہوا۔ اس مجموعے میں شامل ناول چوہوں کی کہانی کا مرکزی کردار ''میں'' بھی اپنے ملک کی حدود سے باہر نکلتا ہے۔ پہلی مرتبہ وہ الجزائر جاتا ہے اور دوسری مرتبہ ہندوستان کے شہر سورت جاتا ہے جہاں طاعون کی وَبا کے جراثیم لانے کے جرم میں قید کر دیا جاتا ہے۔ واپس آتا ہے تو چھٹی منظور کرائے بغیر ملک چھوڑنے کے الزام میں قید کر دیا جاتا ہے۔ اِس کردار کے ذریعے ناول نگار نے دیگر ممالک اور وہاں کے حالات کو پیش کیا ہے۔ یوں یہ کردار میں اور وہ کے مرکزی کردار سے مماثلت رکھتا ہے۔ ملک واپسی پر اس کے خلاف بھی کارروائی ہوئی اور وہ چھپ گیا، جب کہ چوہوں کی کہانی کا ''میں'' قیدی کی حیثیت سے وطن آیا اور یہاں کے سیکورٹی اداروں نے اپنی قید میں رکھا اور اس پر جاسوسی کا شبہ بھی کیا گیا۔ یہ کردار بھی تنہائی اور مغائرت کا شکار ہے۔ ایک اقتباس ملاحظہ ہو:

> مجھے کوئی ملنے نہیں آتا جو مجھے تنہائی سے باہر نکال سکے۔ پہلے میں اس تنہائی میں رنجیدہ تھا، میں کافی سوچ بچار کے بعد اس نتیجے پر پہنچا ہوں کہ تنہائی ہر انسان کا مقدر ہے۔ اس احساس کے ساتھ تنہائی کی چبھن کچھ کم ہوگئی ہے[۱۵]۔

انیس ناگی کے ناول قلعہ (۲۰۰۵ء) کا بنیادی کردار دارا بھی خارجی حالات کے ہاتھوں مغائرت اور شدید تنہائی کا شکار ہوتا ہے۔ کم عمری میں والد کی طرف سے جبر کا شکار ہوا۔ وہ جبراً دارا سے اپنے فیصلے منواتے۔ بار بار احساس دلاتے کہ اس کی اپنی ذات کی کوئی حیثیت نہیں۔ اس کی زندگی کے سبھی فیصلے وہ کریں گے۔ اس کم مائگی نے دارا کے اندر مزاحمت کی بنیاد رکھی۔ اس نے کتاب میں پناہ تلاش کی۔ اس کی کتب بینی پر بھی اس کے والد کو سخت اعتراض تھا۔ والد کے اِس رویے نے اس کے اندر احتجاج کی بنیاد رکھی۔ کتب سے محبت نے اس کے اندر جھوٹ، منافقت، ریاکاری اور بے ایمانی کے خلاف ڈٹ جانے کی ہمت پیدا کی۔ دارا نے مزاحمت کے ذریعے خود کو مصدقہ وجود (authentic existence) ثابت کیا ہے۔ دارا نے اس

سسٹم کا مقابلہ کیا لیکن اس کے بدلے میں اسے شدید تنہائی اور مغائرت کا سامنا کرنا پڑا۔''قلعہ'' علامت ہے پناہ کی، اَمن کی، سکون کی لیکن یہ قلعہ ہمارے سماج اور اس میں مروج نظام کا عکاس بن رہا ہے اور بالکل اُلٹ معنی اختیار کیے ہوئے ہے۔ناول میں ہمارے ملک میں پھیلتی بدعنوانی اور بدعنوان نظام کی عکاسی کی گئی ہے۔کبھی دھونس،کبھی دھمکی،کبھی لالچ تو کبھی دوستی کے نام پر دارا سے مفاد حاصل کرنے کی کوشش کی گئی۔جتنا زیادہ زور ڈالا گیا بظاہر وہ اتنا ہی مضبوط ہوتا گیا،لیکن اس کے اندر کش مکش جاری رہی۔وہ تذبذب کا شکار تھا وہ کچھ فیصلے کرنا چاہتا تھا جو اس کی زندگی میں انقلاب برپا کر سکتے تھے۔لیکن حالات کی نزاکت کے پیشِ نظر وہ انتخاب سے گریز کر جاتا۔اس گریز سے بتدریج اس میں تبدیل آنے لگی تھی[۲۲]۔ اس کش مکش کے ذریعے دارا کی خارجی اور داخلی صورتِ حال کی عکاسی کی گئی ہے۔ دارا ان نظریات کے حامل لوگوں کو تو غلط ثابت نہ کر سکا کیوں کہ پورا نظام انھی دو رویوں سے گُندھا ہوا ہے۔ البتہ مغائرت اور تنہائی ضرور اس کا مقدر بنی۔ ملازمت سے ہاتھ دھونے پڑے۔ یہاں دارا کی شکل میں انیس ناگی نظر آ رہا ہے جو ہمیشہ ہی اس نوکر شاہی نظام میں ناپسندیدہ کردار رہا۔

مغائرت اور تنہائی کا شدید احساس ریٹائرڈ میجر قربان علی کے کردار پر نظر آتا ہے۔میجر قربان علی، انیس ناگی کے ناول کیمپ (۲۰۰۵ء) کا مرکزی کردار ہے۔ کیمپ اپنی نوعیت کا منفرد ناول ہے۔ اُردو ناول کی روایت میں افغان مہاجرین کے موضوع پر یہ واحد ناول ہے۔ اس ناول میں انیس ناگی نے افغانستان کی حالات سے زیادہ افغان مہاجرین کی پاکستان آمد، ان کے معاشرتی اور معاشی حالات، ان کی غیر قانونی سرگرمیاں، ہمارے حکمرانوں کی کم فہمی کو افغان مہاجرین کے کیمپ کے تناظر میں پیش کیا ہے۔ میجر قربان کی مغائرت اور تنہائی کو سمجھنے کے لیے اس کردار پر نظر ڈالتے ہیں۔میجر قربان ایک عام سا آدمی تھا جس کا زندگی کا کوئی واضح تصور نہیں تھا۔ اس کے باوجود اس کے زندگی کے بارے میں کچھ خواب تھے لیکن ان خوابوں کو پورا کرنے کے لیے جن وسائل کی ضرورت تھی، وہ اس کے خاندان کے پاس نہیں تھے۔اُس نے فوج میں کمیشن لے لیا کہ شاید اِس طرح اُس کے خواب شرمندۂ تعبیر ہو سکیں ۔لیکن یہاں آ کر بھی اس کے ماضی کی تنہائی اور مزاج کی داخلیت برقرار رہی:

> ..... وہ خوش تھا اور نہ ناخوش، اسے زندگی بسر کرنا تھی۔ اپنے یونٹ میں بھی اس کی میل ملاقات چند افسروں تک محدود تھی۔ اس کی بات چیت اور تعلقات بلیرڈ روم (billiard room) تک ہی تھے۔ یہ زندگی کو بسر کرنے کا ایک مشکل انداز تھا لیکن میجر قربان نے اپنی تنہائی کو کسی نہ کسی طرح آباد کر لیا تھا[۲۶]۔

میجر قربان شادی کر لیتا ہے۔ اس کی رجمنٹ کو سابقہ مشرقی پاکستان (بنگلہ دیش) بھیج دیا جاتا ہے۔ ہنگاموں میں وہ اپنی رجمنٹ کے ساتھ بہادری سے مکتی باہنی اور ہندوستانی فوجوں سے مقابلہ کرتا ہے۔لیکن فوج نے ہتھیار ڈال دیے اور وہ

گرفتار ہو گیا۔ اس کی بیوی ان ہنگاموں میں لاپتا ہو گئی۔ رانچی کے کیمپ میں دوسرے فوجیوں کے ہمراہ میجر قربان کے ساتھ جو سلوک کیا گیا ان کے مقابلے میں نازی رحم دل لگتے تھے۔ قید سے رہائی کے بعد اسے سبک دوش کر کے ایک سول محکمے میں ملازمت دے دی گئی۔ وہ سارا دن دفتر میں بیٹھا اپنے سامنے ایک سفید دیوار کو مسلسل گھورتا رہتا، وہ کچھ نہ سوچتا اور نہ کچھ بولتا۔ اسے یہ آزادی چبھنے لگی تھی۔

سول محکمے سے اس کو افغان مہاجرین کیمپ کا انچارج بنا کر بھیج دیا گیا، جہاں اس کی داخلی تنہائی خارجی حالات کی بدولت اس حد تک بڑھ گئی کہ وہ جان کی پروا کیے بغیر کیمپ سے نکل کھڑا ہوا۔ یوں میجر قربان نے ایک بے مقصد، لایعنی اور لغو زندگی سے فرار حاصل کیا اور موت کو گلے لگالیا۔ جیسا کہ اوپر ذکر آچکا ہے کہ انیس ناگی ایک وجودی تخلیق کار ہیں۔ ان کے تقریباً تمام ناولوں کے مرکزی کردار شدید قسم کی تنہائی کا شکار ہیں۔ اس مغائرت اور احساسِ تنہائی کی بنیادی وجہ ناول نگار کی وجودی فکر سے وابستگی ہے۔ وجودی فلسفیوں کا نقطۂ نظر ہے کہ انسان کو ہر وقت تنہائی کا احساس رہتا ہے وہ اپنے آپ کو دنیا میں بے سہارا اور تنہا سمجھتا ہے۔

مشرف عالم ذوقی (۱۹۶۲ء) کا ناول پوکے مان کی دنیا (۲۰۰۴ء) موضوع کے نئے پن اور بیان کی ندرت کے حوالے سے اُردو ناول کی روایت میں منفرد مقام کا حامل ہے۔ ناول میں گلوبلائزیشن (globalization) اور اس کے منفی اثرات کو نئی نسل کے حوالے سے موضوع بنایا گیا ہے۔ نئی نسل اور پرانی نسل کے درمیان بڑھتے فاصلے اور ان کے نتائج بھی زیرِ بحث لائے گئے ہیں۔ اس ناول کا مرکزی کردار سنیل کمار رائے ایک جج ہے۔ جس کا تعلق بہار کے ایک شہر گوپال گنج سے ہے۔ محنت کے بل بوتے پر ترقی کرتے کرتے وہ جج بنا اور دلی کی ریگل سٹریٹ (Regal Street) کے ایک خوب صورت بنگلے تک پہنچ گیا۔ لیکن اپنے ماضی سے پیچھا نہ چھڑا سکا۔ جج ہونے کی حیثیت سے اس نے خود پر جو پابندیاں لگائیں، وہ انھی میں قید ہو کر رہ گیا۔ سنیل کمار اپنے وجود کا احساس دلانے کی کوشش کرتا ہے لیکن اسے دقیانوسی (old-fashioned) کہہ کر اس کے بچے اور بیوی اسے قید خانے میں واپس دھکیل دیتے ہیں جسے جیل (lock-up) کا نام دیا گیا ہے۔ عالمگیریت کے اثرات کی حامل نئی اخلاقیات کو وہ قبول نہیں کر سکتا۔ اپنے بیٹے اور بیٹی کے دوستوں کی آزادانہ آمدورفت، فیشن کے نام پر چست اور مختصر ترین لباس اسے برداشت نہیں ہوتے مگر وہ ان کو برداشت کرنے پر مجبور ہے۔ نتیجتاً وہ شدید قسم کی مغائرت اور تنہائی کا شکار ہو جاتا ہے۔ ایک اقتباس ملاحظہ ہو:

> یہ جنریشن گیپ (generation gap) ___ آپ کے اور ہمارے بیچ کا ڈیڈ (dad) ___ اونلی (only) جنریشن گیپ۔ آپ صرف ہماری جنریشن میں بیکٹیریا (bacteria) ڈھونڈو گے۔ غلط باتوں کا بیکٹیریا۔ یو آر سو کنز رویٹو

اینڈ سو اولڈ فیشنڈ (you are so conservative and so old-fashioned)___بدلے ہوئے زمانے میں آپ کبھی ہمیں ایکسپیٹ (accept) نہیں کرو گے[۱۷]۔

اَب ہم مارکسی تنہائی کی طرف آتے ہیں اور اُردو ناول پر اس فکر کے اثرات کا جائزہ لیتے ہیں۔ مارکسی تنہائی کی بحث ہم پہلے کر آئے ہیں اور اس نتیجے پر پہنچے ہیں کہ جدید سرمایہ دارانہ نظام میں انسان کی اپنی شناخت اس کی محنت اور اپنی بنائی ہوئی اشیا کے ہاتھوں گم ہو جاتی ہے۔ اس کی قسمت مارکیٹ (market) کے رحم و کرم پر ہوتی ہے۔ انسان کو اپنے ارتقا اور ترقی پر کوئی اختیار نہیں، یہ اختیار اس کی بنائی ہوئی اشیا کی مارکیٹ ویلیو (market value) سے جڑا ہے۔ نتیجتاً اس کی روحانی تشفی نہیں ہوتی۔ اسے اپنی شناخت کے مسخ ہونے کا شدید احساس ہوتا ہے، وہ فطرت، معاشرے اور خود اپنی ذات سے مغائرت کا شکار ہو جاتا ہے۔ مارکسی تنہائی کا زیادہ تر تعلق صنعتی سماج سے ہے۔ ہمارے ہاں صنعت کاری کا عمل اس طرح نہیں ہوا جس طرح یورپی سماج میں ہوا۔ نتیجتاً ہم دیکھتے ہیں کہ اُردو ناول میں اس طرح مارکسی تنہائی کے اثرات نہیں، جس طرح مغرب کے ناول میں نظر آتے ہیں۔ اُردو ناول میں کہیں کہیں ان اثرات کو کسی کردار کے حوالے سے پیش کیا گیا ہے۔ مارکسی مغائرت کا ایک اور رُخ طبقاتی نظام کے ساتھ جڑا ہوا ہے۔ سماج میں موجود مراعات یافتہ طبقہ سرمایہ، پیداواری نظام، طاقت اور اختیار پر قابض ہو کر محروم طبقے کو حاشیے پر دھکیل دیتا ہے۔ جس سے محروم طبقے میں تنہائی کا عمل شروع ہوتا ہے۔ وہ سماج میں موجود سیاسی، سماجی اور فکری دھارے سے کٹ کر اپنی بنیادی ضروریات کے حصول تک محدود ہو کر رہ جاتا ہے۔ اس طبقے کا انسان ایک سطح پر اپنی ذات سے بھی مغائرت برتنے لگتا ہے۔

مارکسیت تنہائی کی بہت موثر اور بھرپور عکاسی عبداللہ حسین کے ناول اُداس نسلیں (۱۹۶۳ء) میں کی گئی ہے۔ تقسیم سے پہلے ہندوستان کے زرعی سماج سے وابستہ افراد جاگیرداروں کی جبری مشقت، مستاجری کے مسائل اور خشک سالی سے تنگ آ کر کارخانوں میں ملازم ہوئے۔ مشینی اوقات کار اور مشینوں کے ساتھ کام کرتے کرتے انسان کس طرح مشین میں ڈھلتے ہیں، اس کے لیے ایک اقتباس ملاحظہ ہو:

روح کی وہ نکھراہٹ اور تروتازگی جو انسانی زندگی میں قوت اور سکون پیدا کرتی ہے، جو محنت کرنے والوں کو اطمینان بخشتی ہے؟ روزمرہ کی چھوٹی چھوٹی چیزیں جو خوشی دیتی ہیں جو نہایت اہم ہیں۔ روز روز کے مقابلے، لڑائی جھگڑے، کبھی کبھی کے میلے، تہوار، دوست، دشمنی، ہولی، دیوالی..... پیچھے رہ گئی تھیں[۱۸]۔

اِن مزدور کسانوں کی تنہائی اور مغائرت کی عکاسی ناول کے مرکزی کردار نعیم کے سوتیلے بھائی کے ذریعے کی گئی ہے۔ علی، نعیم کا چھوٹا بھائی ہے۔ سوتیلے پن کا احساس، نعیم کی معاشی آسودگی اور نوجوانی کے جذبات نے اسے خودسر، بدتمیز بنا

دیا تھا۔ نعیم اسے شہر میں ایک کپڑے بنانے کی مل میں مزدور بھرتی کرا جاتا ہے۔ وہاں علی گاؤں کی آزادی سے کٹ کر مشینی زندگی، مشینی اوقات کار کی بدولت ایک قیدی کی سی کیفیات کا شکار ہو جاتا ہے۔ صنعتی سماج کی یہ زندگی مزدوروں کے ساتھ ساتھ وہاں کام کرنے والے نوجوان افسروں کی زندگی کو بھی اندر ہی اندر دیمک کی طرح چاٹ رہی تھی۔ انھوں نے علم دوستی کا ثبوت دینے کے لیے اپنے گھروں میں کتابیں سجائی ہوئی تھیں۔ ان کتابوں کی اندرونی حالت خستہ ہو چکی تھی۔ دیمک انھیں اندر سے آہستہ آہستہ چاٹ رہی تھی۔ یہ کتابیں ان نوجوانوں کی طرح اندر سے کھوکھلی ہو چکی تھیں۔ یہ اتفاق تھا کہ ان نوجوانوں اور ان کی کتابوں کے وجود میں دردناک حد تک مشابہت تھی۔ کچھ ہی عرصے بعد علی اپنی عمر سے کہیں بڑا اور بیمار نظر آنے لگا۔ اس زندگی کو گزارتے گزارتے وہ اپنے وجود کے ساتھ مغائرت برتنے لگا۔ اسے بھوک کم لگتی، اس کی خوراک نہ ہونے کے برابر رہ گئی۔ خوراک کی کمی کی بڑی وجہ آمدنی کی قلت بھی تھی۔ اپنی آمدنی کے ساتھ وہ صرف دو وقت کی روٹی پوری کر سکتا تھا۔ مغائرت، تنہائی اور بے گھر ہونے کا احساس شدید ہوتا گیا۔ اسے ایک عجیب وغریب خیال آیا:

> کہ جیسے وہ اُکھڑے ہوئے نوجوان درختوں کے سائے میں ستا رہا ہے اور درخت روز بروز خشک ہوتے جا رہے ہیں[۱۹]۔

اس کی زندگی اور رویے میں یکسانی، بوریت، میکانکی اور مشینی انداز در آیا۔ وہ مشینی انداز میں کھانا کھاتا، اپنی بیوی کے ساتھ ہم بستری کرتا۔ کوئی یہ کہہ ہی نہیں سکتا تھا کہ یہ وہی پرانا، گاؤں کا باسی، علی ہے۔ صنعتی سماج کے زیرِ اثر انسان کی شخصیت میں رونما ہونے والی اس تبدیلی کے حوالے سے ایک اقتباس دیکھیے:

> بُعد کا احساس اپنی شدت کے ساتھ اس وقت آتا ہے جب محنت کرنے والا اپنے آپ کو دوسروں کے لیے اجنبی بنا لیتا ہے۔ جب میرا سارا وقت جس میں دوسروں کے لیے اشیا بنائی جاتی ہیں، تو میرے وجود کی ماہیت اور اصلیت دوسروں کی ملکیت ہو گی۔ اب فرد زرِ مبادلے کے نظام کا مرہونِ منت ہے جس پر اس کا کوئی اختیار نہیں۔ محنت کا یہ غیر انسانی اثر جدید سرمایہ دارانہ نظام میں اپنے عروج تک پہنچ گیا۔ ساتھ ہی غربت اپنے ساتھ لاتعداد مصائب لائی[۲۰]۔

غربت کا نتیجہ اس کی بیوی عائشہ کی موت کی صورت سامنے آیا۔ مناسب علاج نہ ہو سکنے پر وہ موت کی آغوش میں چلی گئی۔ ناول نگار نے علی کا کردار اس طرح پیش کیا ہے کہ یہ کردار اپنی ذات سے بلند ہو کر عمومیت اختیار کر گیا ہے۔ علی کی مغائرت اور تنہائی صرف اس کی ذات تک نہیں رہی بلکہ ہر اس صنعتی مزدور کے کرب کا اظہار بن جاتی ہے جو اس بے مہر اور غیر انسانی نظام کا حصہ ہے۔

جدید سرمایہ دارانہ نظام میں مزدور کے مسائل، ان کی غربت، مالکان کے غیر انسانی رویے، یونین کے نام پر غنڈہ گردی اور استحصال کی موثر اور بھرپور عکاسی الیاس احمد گدی(پ:۱۹۳۴ء) کے ناول فائر ایریا (تازہ ایڈیشن ۲۰۰۴ء) میں ملتی ہے۔ فائر ایریا اس جگہ کو کہتے ہیں جہاں کوئلے کی کانیں ہوں۔ اس ناول میں کوئلے کی کانوں میں کام کرنے والے مزدوروں اور ان کی زندگی کو پیش کیا گیا ہے۔ ناول بنیادی طور پر مارکسی فکر سے متاثر ہو کر لکھا گیا ہے اور اس کا نتیجہ بھی یہی نکالا گیا ہے کہ اشتراکیت ہی درحقیقت وہ نظام ہے جو انسان کے دکھوں، مسائل اور استحصال کا خاتمہ کر سکتا ہے۔

ناول کا مرکزی کردار ''سہدیو'' کا تعلق ایک گاؤں سے ہے۔ اس کا بھائی اس نیت پر اسے کوئلوں کی کان پر ملازمت کے لیے بھیجتا ہے کہ وہ پیسے کما کر بھیجے گا اور ہم گاؤں میں اپنی زمین خریدیں گے۔ خان صاحبان کی بیگار اور دھونس سے نجات ملے گی۔ سہدیو کے ذریعے ناول نگار نے کان مزدوروں کے مسائل کو پیش کیا ہے۔ اس ناول میں ہمیں مارکسی مغائرت اور تنہائی کی ایک اور جہت نظر آتی ہے۔ اُداس نسلیں میں کارخانہ جاتی مزدوروں کو پیش کیا گیا ہے جب کہ اس ناول کا موضوع کان مزدور ہیں۔ دونوں ناولوں میں مزدوروں کی حالت ایک جیسی نظر آتی ہے۔ وہی غربت، وہی تنگ دستی، وہی مشینی زندگی، مشینی اوقاتِ کار اور وہی استحصال نظر آتا ہے۔ مزدوروں کی ذہنی حالت اور مغائرت جاننے کے لیے ناول سے ایک اقتباس ملاحظہ ہو:

> عجیب دنیا تھی یہ، نہ درخت تھے، نہ کھیت تھے، نہ سبزہ تھا اور جو تھا وہ بھی سیاہ دھول سے اٹا پڑا تھا۔ سیاہ مہین دھول.... اب وہ بھی ان ہزارہا افراد میں شامل تھے، جو اپنے جسم کی قوت بیچ کر زندہ رہنے کی جدوجہد میں مصروف تھے ....وہی خواب (رات کو)....پیسہ کمانے کے، زمین خریدنے کے اور گاؤں واپس لوٹ جانے کے.... کھانا ضروری ہے زندہ رہنے کے لیے، کام کرنے کے لیے اور رات کے جھوٹے خوابوں کو سچ بنانے کے لیے[۲۱]۔

مزدوروں کی مغائرت کی حد ملاحظہ ہو کہ سہدیو کے دوست رحمت میاں کو کان میں حادثہ پیش آیا۔ مالکان نے پولیس، یونین اور ورثا کے جھمیلے سے بچنے کے لیے اسے کان کے ہی ایک دورافتادہ حصے میں دبا دیا اور کاغذات میں ظاہر کیا کہ وہ کان سے باہر آیا تھا اور پھر کہیں چلا گیا۔ سہدیو جب چھٹی گزار کر گھر سے واپس آیا تو رحمت میاں کی تلاش شروع کی۔ سب مزدور اصل واقعہ جانتے تھے لیکن کسی نے بھی کچھ نہ بتایا۔ اس ناول میں مغائرت کی وہ صورت نظر نہیں آتی جو اُداس نسلیں میں پیش کی گئی ہے۔ یہاں مغائرت بے حسی کی صورت میں نظر آتی ہے۔ سہدیو اس نظام میں رہتے ہوئے بھی اس مغائرت کا شکار نہیں ہوتا، وہ اپنے وجود کا احساس دلاتا رہتا ہے لیکن مزدور اس کے بجائے مالکان کے ساتھ کھڑے ہوتے

ہیں۔

فائر ایریا میں مغائرت، اُداس نسلیں سے مختلف نظر آتی ہے۔ سرمایہ دارانہ نظام میں مغائرت کی پہلی سطح اس نظام سے، دوسری سطح سماج سے اور اس کی انتہا اپنی ذات سے مغائرت کی صورت میں سامنے آتی ہے۔ اُداس نسلیں میں علی مغائرت کی آخری سطح پر دکھائی دیتا ہے جہاں وہ اپنی محبت عائشہ،خود اپنی ذات،اپنے وجود سے مغائرت کا شکار ہو جاتا ہے۔ جب کہ فائر ایریا میں مرکزی کردار سہد یو نظام کے اندر رہتے ہوئے اس کو تبدیل کرنے کی کوشش کرتا ہے لیکن دیگر مزدور اس نظام اور سماج سے مغائرت کا شکار ہو جاتے ہیں۔ اس ناول میں مغائرت کی آخری سطح نظر نہیں آتی۔ ''سہد یو'' کا کردار مزدوروں میں رہتے ہوئے بھی مزدوروں کا نمائندہ کردار ثابت نہیں ہوتا جب کہ ''علی'' مزدوروں کا نمائندہ کردار بن جاتا ہے۔ کوئی بھی مزدور علی ہوسکتا ہے جب کہ کوئی اور مزدور سہد یو نہیں ہوسکتا۔

اُردو ناول میں مغائرت، تنہائی اور بے گھری کے احساس کی ایک اور سطح ہجرت اور نقل مکانی کے تناظر میں لکھے گئے ناول کی صورت میں سامنے آتی ہے [۲۲]۔ تقسیم ہندوستان کے نتیجے میں دنیا کی سب سے بڑی انسانی ہجرت دیکھنے میں آئی۔ تقسیم ہندوستان کے حامیوں اور تقسیم کنندگان کو بھی اتنی بڑی سطح پر نقل مکانی کی اُمید نہیں تھی۔ لگ بھگ ایک کروڑ افراد نے اپنے گھر بار، زمین جائداد کو چھوڑا اور ہجرت پر مجبور ہوئے۔ تقسیم ہندوستان اور ہجرت کے دوران ظلم، بربریت، قتلِ عام، آبروریزی، اغوا کے ایسے مناظر سامنے آئے کہ انسانیت کا سر شرم سے جھک گیا۔ یہ دور تاریخ کا سیاہ ترین باب کہلاتا ہے۔ کوئی خاندان ایسا نہ ہوگا جو اپنے تمام افراد اور اعزہ و اقارب کے ساتھ خیریت سے ہجرت کر گیا ہو۔ دونوں طرف لٹے پٹے، اُجڑے اور تباہ حال لوگ پہنچے جو پاکستان میں مہاجر اور ہندوستان میں شرنارتھی کہلائے۔

ہجرت کے اثرات دو سطحوں پر ہوئے۔ مہاجرین کی آباد کاری، ان کے معاشی مسائل، گم شدہ افراد کی تلاش ایسے مسائل تھے جن کا سامنا فوری طور پر کرنا پڑا۔ ہجرت کے دوررس اثرات جذباتی، نفسیاتی اور تہذیبی نوعیت کے تھے۔ ہجرت کا عمل صرف اتنا نہ تھا کہ کچھ لوگ ہندوستان سے اُٹھ کر پاکستان چلے آئے اور کچھ لوگ پاکستان سے ہجرت کر کے ہندوستان آباد ہو گئے۔ حقیقت یہ ہے کہ ہجرت اپنے ماضی، تہذیبی ورثے، بزرگوں کی قبروں، ذہنی اور جذباتی یادوں اور اپنی جڑوں سے اکھڑنے کا عمل تھا۔ اس لیے ہم دیکھتے ہیں کہ ہجرت کے فوری اور مادی مسائل پر تو کسی حد تک کچھ برسوں میں قابو پالیا گیا لیکن اس کے جذباتی، وجودی اور دور رس اثرات آج تک دیکھنے میں آرہے ہیں۔ ہجرت کا عمل تو تکلیف دہ تھا ہی لیکن اس وقت اس تکلیف میں اور زیادہ اضافہ ہو گیا جب ہجرت زدگان کے سارے خواب، نظریات اور تصورات بکھر گئے۔ لوٹ

کھسوٹ، کلیموں کی دوڑ اور بعد کے فسادات نے مہاجرین کو احساسِ زیاں کا شکار کر دیا، ماضی سہانا لگنے لگا۔ اس حوالے سے روبینہ الماس (پ: ۱۹۷۵ء) کا ایک اقتباس ملاحظہ ہو:

> اپنوں سے بچھڑنے کا عمل فرد کے یہاں جس ناسٹلجیا (nostalgia) کو جنم دیتا ہے، وہ ایک گہرے احساسِ تنہائی کی صورت میں اُبھرتا ہے۔ جلاوطنی کی صورت میں انسان مسلسل مسافرت (جو ابتداً جسمانی اور پھر ذہنی ہوتی ہے) ناسٹلجیا اور تنہائی کا شکار ہو جاتا ہے اور جب نئی زمین میں بھی پاؤں جمانے کی جگہ نہ ملے تو اس ناسٹلجیا کی شدت میں مزید اضافہ ہوجاتا ہے[۲۳]۔

اس لیے ہم دیکھتے ہیں کہ ہجرت کے تناظر میں لکھے گئے اُردو ناولوں میں شدید قسم کی مغائرت، تنہائی، اجنبیت اور بے گھری کا احساس نظر آتا ہے۔اُردو ناول میں ہجرت کے تجربے اور بے گھری کے احساس کو بھرپور طریقے سے پیش کیا گیا ہے۔ اِس حوالے سے قرۃ العین حیدر، انتظار حسین (۱۹۲۳ء۔ ۲۰۱۶ء)، خدیجہ مستور (۱۹۲۷ء۔ ۱۹۸۲ء)، عبدالصمد (۱۹۲۶۔۱۹۹۹ء) اور جوگندر پال (۱۹۲۵ء۔ ۲۰۱۶ء) کے ناول بہت اہم ہیں۔ ان ناول نگاروں کے علاوہ بھی کئی ناولوں میں جزوی طور پر ہجرت کے المیے کو پیش کیا گیا ہے۔

انتظار حسین ایسے ناول نگار ہیں جن کے تقریباً تمام ناول ہجرت کے المیے کے گرد گھومتے ہیں۔ ان کے ناولوں میں ہندوستان کی تقسیم، ہجرت اور اپنی جڑوں سے کٹنے کا عمل نظر آتا ہے۔ ان کے ناول بستی (۱۹۹۹ء) اور تذکرہ (۱۹۸۷ء) ہجرت اور ناسٹلجیا کے حوالے سے بہت اہم ہیں۔ انتظار حسین کے ہاں ہجرت کا تجربہ تہذیبی بحران کی صورت اختیار کر لیتا ہے۔ہجرت کے اس عمل میں جاگیردارانہ نظام سے جڑا طبقہ متاثر ہوا۔یہ طبقہ اپنی مخصوص فکر ، تہذیبی اقداراورطرزِ زندگی کا قائل تھا ۔حرکت،تغیراور تبدیلی کو یہ طبقہ آسانی سے قبول نہیں کر سکتا تھا۔اس نظام کی اپنی اخلاقیات ہے جوروایت پرستی،ماضی پرستی،اسلاف پرستی،اور جمود پسندی سے مرتب ہوتی ہے۔ان لوگوں کو جب گھروں،اپنی روایات،اپنے اجداد کی نشانیوں سے ، نیم کے پیڑ سے،کربلا کی زمیں سے لائے ہوئے کفن سے،کوئل کی آواز سے جدا ہونا پڑا جو،ان کے اجتماعی شعورو لاشعور کا اہم جزتھیں۔

انتظار حسین نے بستی میں تقسیم ہندوستان، ہجرت اور اس کے نتیجے میں داخلی شکست و ریخت کو موضوع بنایا ہے۔ ناول کا آغاز بہت متاثر کن ہے۔ قیامِ پاکستان کے ابتدائی دنوں میں لوگوں میں مہر، مروت، اخلاق اور پرانی وضع داری موجود تھی۔ اس لیے انھوں نے آغاز میں ایک دوسرے کو کھلے دل سے قبول کیا۔لیکن جلد ہی مادیت پرستی، زمین، املاک، پرمٹ (permit) کے لالچ نے وضع داری اور مروت کو پیچھے دھکیل دیا۔ جائدادوں کی لوٹ کھسوٹ اور ہیرا پھیری عروج پر تھی۔ مذہبی، لسانی اور گروہی لڑائیاں شروع ہو گئیں۔ اس لیے بستی کے مرکزی کردار ذاکر (تاریخ کا پروفیسر) پر مغائرت، تنہائی، داخلیت

اور ناسٹلجیا کا رنگ گہرا نظر آتا ہے۔ ذاکر اور اس کے والدین یوپی کی ایک بستی ''روپ نگر'' سے ہجرت کر کے لاہور آ گئے لیکن روپ نگر سے جذباتی وابستگی ختم نہ ہو سکی۔ بستی کے سبھی کردار ہجرت زدہ اور ماضی کے منظر سے جڑے ہیں۔ وہ بار بار یادوں میں کھو جاتے ہیں۔ ہزاروں برس پر محیط ہند اسلامی تہذیب کی وضع داری، انسان پرستی اور مذہبی رواداری پر قائم تہذیب سے کٹ کر جب ''بستی'' کے لوگ پاکستان پہنچے تو زندگی کا منظر نامہ ہی کچھ اور دیکھا۔

> لوگوں کو کیا ہو گیا ہے؟ اس نے سنجیدگی سے سوچا۔ گھروں میں، دفتروں میں، رستورانوں میں، گلیوں بازاروں میں سب جگہ ایک ہی نقشہ ہے۔ بحث پہلے نظریاتی، پھر ذاتی، پھر تو تکار، پھر گالم گلوچ، پھر سر پھٹول___ راہ چلتے لوگوں کا ٹھٹک کر کھڑے ہو جانا، لڑنے والوں کو دہشت سے تکنا، پھر ایک دوسرے سے پوچھنا یہ کیا ہو رہا ہے؟ کیا ہونے والا ہے؟[۲۴]

حال کی وحشت انھیں مغائرت کا شکار کرتی ہے اور وہ ماضی میں جذباتی پناہ تلاش کرتے ہیں۔ ناول میں المیہ اس وقت وجود میں آتا ہے جب پچیس برس بعد اچانک ذاکر کی ماں کو آبائی نشانیاں، جہیز کا سامان، کربلا سے آیا ہوا کفن اور اس نوع کی اشیا یاد آتی ہیں جنھیں وہ ہجرت کے وقت ایک کمرے میں مقفل کرائی تھیں۔ وہ اِس کوٹھڑی کی چابی تلاش کرنا شروع کرتی ہیں تاکہ ان چیزوں کو جا کر دھوپ لگوائی جائے۔

> اجی زمانے کا کیا ہے، وہ تو گزرتا ہی رہتا ہے مگر کوٹھڑی کی چابی کھو گئی تو غضب ہو جائے گا۔ ہماری تو جدی پشتی چیزیں اسی میں بند ہیں۔ میرا سارا جہیز کا سامان اسی میں ہے...... بار بار تم سے کہا کہ پاکستان چلنے سے پہلے روپ نگر کا ایک پھیرا لگا آؤں..... ارے میں ایک مرتبہ تالا کھول کے چیزوں کو کم سے کم دھوپ تو لگا آتی۔ اتنا زمانہ ہو گیا کم بخت دیمک نہ لگ گئی ہو، اس گھر میں دیمک بہت تھی[۲۵]۔

بستی کے کرداروں کی مغائرت، ماضی پرستی، تہذیب سے کٹنے کا نوحہ اس نوع کی کیفیات کو مدِنظر رکھتے ہوئے بستی کو ہندوستان کے تارکینِ وطن کا نوحہ قرار دیا جا سکتا ہے۔ سقوطِ ڈھاکا (۲۶ مارچ ۱۹۷۱ء۔۱۶ دسمبر ۱۹۷۱ء) نے مرکزی کردار ذاکر کے اندر ہجرت کی لاحاصلی کا کرب گہرا کر دیا۔ اس پر مشرقی پاکستان کی علیحدگی کا اثر ہے جس کے نتیجے میں لاتعداد بے گناہ افراد مارے گئے۔ اس پر پاک بھارت جنگ کا بھی اثر ہے۔ ذاکر امن و آشتی کا خواہاں ہے وہ ''روپ نگر'' اور ''بستی'' دونوں کی سلامتی کا آرزومند ہے۔

تقسیم ہندوستان، ہجرت اور سقوطِ ڈھاکا کے حوالے سے عبدالصمد کا ناول دو گز زمین (۱۹۹۳ء) بھی بہت اہم ناول ہے۔ انتظار حسین کے ناول تذکرہ سے پہلے دو گز زمین کا ذکر اس لیے کیا گیا ہے کہ دونوں ناولوں میں کسی حد تک سقوطِ

ڈھاکہ اور اس کے اثرات کا حوالہ موجود ہے۔ دو گز زمین اس حوالے سے بھی بہت اہم ناول ہے کہ قیامِ پاکستان کے ساتھ مسلمانوں کی بڑی تعداد ہندوستان سے ہجرت کر کے پاکستان چلی آئی۔ ہندوستان میں بچ جانے والے مسلمانوں کو ہندوؤں کے ظلم، قتل و غارت اور تنفر کا سامنا کرنا پڑا۔ انھیں غدار اور پاکستانی کہا گیا۔ وہ اپنے گھر، اپنی زمین پر رہتے ہوئے تنہائی اور مغائرت اور بے گھری کا شکار ہوئے۔ ہندوستان میں رہ جانے والے مسلمانوں کی سماجی حیثیت کے حوالے سے کچھ حقائق قرۃ العین حیدر کے ناول آگ کا دریا (۱۹۸۹ء) اور خدیجہ مستور کے ناول آنگن (جنوری ۱۹۸۴ء) میں بھی موجود ہیں۔ یہاں ان کا بھی تقابل کیا جائے گا۔

دو گز زمین زمین کا زمانی دورانیہ ساٹھ برس کو محیط ہے۔ شیخ الطاف حسین کا تعلق بہار شریف کے ایک گاؤں ''بین'' سے ہے۔ شیخ صاحب کی اولاد میں چار بیٹے اور چار بیٹیاں ہوئیں۔ انگریزوں سے آزادی کی سیاسی مصروفیات کی وجہ سے پٹنہ شہر میں آباد ہوئے۔ شیخ صاحب کے داماد اختر حسین کا کردار اس ناول میں بنیادی نوعیت کا ہے۔ شیخ الطاف کی وفات کے بعد انھوں نے ہی زمین داری سنبھالی، گھر کا انتظام سنبھالا اور وکالت کے ساتھ ساتھ سیاسی طور پر بہت سرگرم رہے۔ اختر حسین کانگریس کے ضلعی صدر مقرر ہوئے۔ شیخ الطاف حسین کے بڑے بیٹے سرور حسن کو سیاست سے دل چسپی نہ تھی۔ اصغر حسین نے مسلم لیگ میں شمولت اختیار کی، یوں یہ گھرانا دو انتہاؤں کا شکار ہو گیا۔ اختر حسین نے گھر میں رہائش ترک کر دی اور باہر اپنے بنگلے پر رہنے لگے۔ کانگریس کا دفتر الگ عمارت میں تھا۔ آئے دن ملاقاتیں ہوتی رہتیں۔ پولیس کے چھاپے بھی پڑتے رہتے۔ اختر حسین اکثر جیل جاتے رہتے تھے اِن کا ایک سوٹ کیس جیل میں کام آنے والے ضروری سامان سے بھرا رہتا۔

الیکشن (elections) ہوئے مسلم لیگی اُمیدوار جیت گئے۔ اس سیاسی گہما گہمی کا سماجی زندگی پر گہرا اثر ہوا۔ ہر طرف مذہبی تعصب کے رنگ ابھرنے لگے، جس نے لوگوں کے دلوں میں نفرت کے بیج بوئے، سارے علاقے کی فضا مسموم ہو گئی۔ خاندان کے افراد پاکستان اور ہندوستان کے نام پر تقسیم ہو گئے۔ شناخت کا معیار مذہب بن گیا۔ یہ مذہبی امتیازات گہرے تعلقات کے درمیان ان دیکھی خلیج بن کر کھڑے ہو گئے اور یہ خلیج وقت کے ساتھ ساتھ بڑھتی گئی۔ یہاں مذہب کی بنیاد پر تقسیم نے اس نفرت کی بنیاد رکھی جو تقسیم ہندوستان کے وقت فسادات کی صورت سامنے آئی۔ ہندوستان آزاد ہو گیا لیکن اس سے ایک دن پہلے پاکستان بن گیا۔ کانگریس کے مسلمان کارکن سخت مایوس ہوئے کہ پاکستان کی مخالفت کر کے اپنوں کی گالیاں سنیں اور پاکستان بھی بن گیا۔ کانگریس کے یہی کارکن بعد میں اپنی پارٹی کے ہندو رہنماؤں اور عوامی سطح پر متعصّبانہ

رویوں کا شکار ہو کر شدید مغائرت، تنہائی اور لاحاصلی کا شکار ہوئے۔ اصغر حسین نے اپنی ساری جائداد بیچ دی اور پاکستان ہجرت کر لی۔ بعد میں ان کے بڑے بھائی سرور حسین بھی پاکستان آ گئے۔ یوں یہ گھرانا آدھا پاکستان اور آدھا ہندوستان میں بٹ گیا۔ جو لوگ پاکستان چلے آئے وہ تو آ گئے جو پیچھے رہ گئے، وہ اس وقت شدید مسائل کا شکار ہوئے کہ ان کی جائدادوں اور گھروں کو کسٹوڈین (custodian) کے محکمے نے قبضے میں لے لیا۔

> کسی خاندان کا ایک بھی فرد اگر پاکستان چلا آیا تو اس گھرانے اور خاندان کے وارثوں کی موجودگی کے باوجود اس کو متروکہ املاک قرار دے دیا گیا۔مسلمان ہونا اور کسی ایک رشتے دار کا پاکستان چلے جانا،ایسی کمزوری تھی جس کا خوب فائدہ اٹھایا گیا[۲۶]۔

اختر حسین اصول پرست آدمی تھے۔انھوں نے نائب وزیر ہونے کے باوجود بیٹے حامد کی سفارش نہ کی۔ حامد کو مسلمان ہونے اور سفارش کے نہ ہونے کی وجہ سے ملازمت نہ ملی تو وہ ڈھاکا چلا گیا۔ وہاں اسے خاصی اچھی ملازمت مل گئی، اچھے لوگوں میں شادی کر لی اور آسودہ زندگی گزارنے لگا کہ سابقہ مشرقی پاکستان (بنگلہ دیش) میں شورش برپا ہوئی۔ آزادی کے نعرے لگنے لگے۔ یہاں سے ناول ایک اور المیہ کروٹ لیتا ہے۔ ہندوستان سے جو لوگ ہجرت کر کے مشرقی پاکستان گئے تھے، ان کے لیے کہیں کوئی جائے امان نہ رہی۔ نہ تو وہ واپس ہندوستان جانے کے قابل رہے کیوں کہ حکومتی سطح پر ایسے لوگوں کو قید کر لیا جاتا اور دوسرا ان کے خاندان کے افراد بھی انھیں قبول کرنے کے لیے تیار نہ تھے کیوں کہ وہ جائداد میں شراکت برداشت نہ کرتے تھے۔ بنگالی اور بہاری کی تقسیم سامنے آئی۔ ناول میں ہجرت در ہجرت کے المیے کو پیش کیا گیا ہے۔ کچھ آسودہ حال بہاری نیپال کے راستے پاکستان ہجرت کر آئے، ان میں حامد بھی شامل تھا، اور جو ہجرت کر کے مغربی پاکستان (موجودہ پاکستان) نہ آ سکے، ان کی سماجی زندگی اور مقام بہت پست ہے۔ آج بھی وہ لوگ بنگلہ دیش میں بنیادی حقوق سے محروم ہیں۔ ناول کا اختتام بہت تکلیف دہ ہے۔ حامد اور اس کی بنگالی بیوی نازیہ لٹ لٹا کر نیپال کے راستے پاکستان پہنچے تو اصغر حسین اور اس کے گھرانے میں ان کے لیے کوئی ہم دردی یا سہارے کی گنجائش نہ نکلی۔ مادیت پرستی نے رشتوں کی محبت اور انسانی اقدار کو چاٹ لیا تھا۔ یہ آزادی کے ڈرامے کے کلائمکس (climax) کے بعد وہ اینٹی کلائمکس (anticlimax) ہے جس کے اندر کروڑوں لوگ سانس لے رہے ہیں۔

ہندوستان میں رہ جانے والے مسلمانوں کے ساتھ جو کچھ ہوا اس کی کچھ جھلکیاں خدیجہ مستور کے ناول آنگن میں بھی دیکھی جا سکتی ہیں۔ ہجرت اور اپنی جڑوں سے کٹنے کے نتیجے میں مغائرت اور تنہائی عالیہ کا نصیب ٹھہری اور بڑے چچا جو کانگریس کے سرگرم اور سرکردہ رہ نماؤں میں تھے، انھیں کسی ہندو نے صرف مسلمان ہونے کے 'جرم' میں قتل کر دیا۔

ارے تم کو کیا ہوا ہے؟ اماں اس کے سرخ چہرے اور سوجی ہوئی آنکھوں کو دیکھ کر گھبرا گئی تھیں۔ بڑے چچا کو کسی ہندو نے چھکے سے مار دیا۔ اس نے بڑے سکون سے کہا۔ اتنا رو چکنے کے بعد اسے جیسے صبر آ گیا تھا۔ ہے، ہَے ساری زندگی ہندو کی غلامی کرنے بعد یہ بدلہ مِلا؟ اماں کی آواز بھرا رہی تھی۔ انھوں نے پلو میں آنسو خشک کر لیے[۲۷]۔

قیامِ پاکستان کے بعد ہجرت کرنے والوں کے عزیز و اقارب پر ہندوستان میں کیا بیتی، وہ کس طرح اپنی زمین، اپنے ملک اور اپنے ہی گھروں میں رہتے ہوئے بے گھری کے احساس کا شکار ہوئے، ان کی املاک اور گھروں کو متروکہ قرار دے دیا گیا اور سابقہ مشرقی پاکستان ہجرت کر جانے اور وہاں کی شہریت اختیار کرنے والے مہاجرین پر ۱۹۷۱ء میں غیر بنگالی ہونے کے نام پر جو مصائب نازل ہوئے، کس طرح مغائرت، تنہائی اور بے گھری کے احساس کا شکار ہوئے، پاکستان میں دولت کی لوٹ کھسوٹ، بے جا دولت کی نمائش اور افراتفری نے کس طرح مہاجرین کو بے گھری کے احساس کا شکار کیا، اس کی گہری جھلکیاں قرۃ العین حیدر کے ناول چاندنی بیگم (۱۹۹۰ء) میں دیکھی جا سکتی ہیں۔ چاندنی بیگم کے والد قیامِ پاکستان کے ساتھ ہجرت کر کے کراچی چلے آئے۔ چاندنی بیگم کی والدہ پڑھی لکھی تھیں سو انھوں نے پرائیویٹ سکول میں ملازمت کر کے بیٹی کو پڑھایا لکھایا۔ ماں کی وفات کے بعد چاندنی بیگم کو گھریلو ملازمہ کے طور پر کام کرنا پڑتا ہے۔

اچانک سین بدلا۔ تعلقہ داران و بیگمات مع کاروں، پالکیوں اور بگھیوں کے غائب۔ بہت جلد تانگے اور یکے بھی معدوم ہو گئے۔ سائیکلوں اور رکشاؤں کا سیلاب اُمڈ آیا۔ ان پر سوار ایسے موکل بستے تھامے برساتی میں داخل ہوئے جن کی املاک کسی ایک عزیز کی پاکستان روانگی کے سبب متروکہ قرار دے دی گئی تھیں[۲۸]۔

بنگلہ دیش کے قیام کے بعد ہندوستان سے ہجرت کر کے سابقہ مشرقی پاکستان جا بسنے والوں پر کیا گزری، کس طرح مغائرت اور بے گھری کے احساس کا شکار ہوئے۔ اس کی جھلک چاندنی بیگم میں دکھائی گئی ہے۔ لکھنو سے تعلق رکھنے والے شیخ طاہر اور ان کا بھائی مظہر علی بنگال پہنچے۔ بہت بڑا کاروبار کھڑا کیا۔ شیخ طاہر علی کا کاروبار آسام میں گورکھا گوریلوں کے ہاتھ تباہ ہوا اور بنگلہ دیش کی تحریکِ آزادی کے دوران ان کے چھوٹے بھائی کو قتل اور ان کی بیٹیوں کو اغوا کر لیا گیا۔ ان کا جرم اتنا تھا کہ وہ ہندوستان سے ہجرت کر کے آئے تھے۔ غیر بنگالی تھے اور بہاری مہاجر کہلاتے تھے۔ ان تمام الم ناک سانحات نے شیخ طاہر علی کو شدید مغائرت، تنہائی اور بے گھری کے احساس میں مبتلا کر دیا۔ ان کی کیفیت کے حوالے سے اقتباس ملاحظہ ہوں:

سنو ارشد میاں، ہاتھی کی آنکھ سے ایک مُنا سا آنسو ٹپکا۔ میرا چھوٹا بھائی مظہر علی اپنی مکمل بربادی کے بعد جا بجا

دھکے کھاتا پھرا۔ تین ملک بن گئے۔ ایک پرانا، دو نئے۔ پھر بھی لوگوں کو چین نہیں۔ قرار نہیں۔ سکون نہیں۔
مارے مارے پھرتے ہیں۔ مارے جاتے ہیں۔ زمین گھوم گئی[۲۹]

شیخ طاہر علی اِس نتیجے پر پہنچتے ہیں کہ انھیں اپنے آبائی گاؤں کو چھوڑ کر آنا ہی نہیں چاہیے تھا۔ہم اس نتیجے پر پہنچے ہیں کہ ہمیں اپنے آبائی گاؤں ہی سے نہیں نکلنا چاہیے تھا۔ لاحاصلی کا یہ تجربہ سماجی سطح پر مغائرت میں ڈھل جاتا ہے۔ انھی کیفیات کا شکار تذکرہ کے کردار نظر آتے ہیں۔ انتظار حسین کا یہ ناول ۱۹۸۷ء میں شائع ہوا اور فنی حوالے سے اسے بستی سے بہتر قرار دیا گیا۔انتظار حسین کے ناولوں میں مغائرت اور تنہائی کے حوالے ایک اقتباس :

''مغائرت اور فرد کی تنہائی انتظار حسین کے ناولوں کی دوسری اہم خصوصیت ہے۔ انسان اپنی دنیا سے کٹ گیا ہے۔ اپنے معاشرے سے کٹ گیا ہے اور اپنے آپ سے بھی کٹ گیا ہے۔ یعنی اعتماد کلی طور پر اُٹھ گیا ہے۔ .... دنیا سے، گردوپیش سے، اپنے آپ سے[۳۰] ....

تذکرہ کا مرکزی کردار اخلاق ہجرت کے بعد اپنی ماں ''بوجان'' کو ساتھ لیے لاہور میں ایسے مناسب گھر کی تلاش میں مارا مارا پھرتا ہے جو بوجان کو ماضی کی یادوں کے ساتھ جوڑ دے۔''بوجان'' لاہور آ کر بھی ''چراغ حویلی'' سے جڑی ہیں۔ جہاں ان کی زندگی کی اچھی بری سب یادیں دفن ہیں۔ بار بار مکان تبدیل کرنے کے باوجود بوجان کی جذباتی تشنگی برقرار رہتی ہے اور کسی گھر میں بھی انھیں قرار نہیں آتا۔ یہاں تک کہ ''اخلاق'' قرضہ لے کر ایک گھر بناتا ہے اور اس کا نام ''آشیانہ'' رکھتا ہے۔لیکن آشیانہ، چراغ حویلی کا نعم البدل ثابت نہ ہوسکا۔ ہو بھی نہیں سکتا تھا کیوں کہ گھر صرف چار دیواری سے نہیں بلکہ یادوں، محبتوں اور جذباتی وابستگی کے ساتھ بنتے ہیں۔ ان کی جذباتی وابستگی تو ''چراغ حویلی'' کے ساتھ تھی اس لیے آخری دنوں میں زیادہ یاد آنے لگی۔خوابوں میں اسے دیکھنے لگیں۔

پرسوں رات کی بات ہے۔ دیکھا کہ جیسے رات کا وقت ہے۔ حویلی کا بڑا پھاٹک بھاڑ کھلا ہوا۔ اندر اندھیرا۔ میں حیران ہو کے کہہ رہی ہوں کہ نہ جانے کیا بات ہے کہ آج حویلی کا پھاٹک کھلا پڑا ہے اور ڈیوڑھی میں لالٹین بھی نہیں جل رہی۔ اندر سے دل دھکڑ پکڑ کرے کہ اندر جاؤں یا نہ جاؤں۔ پھر جیسے حویلی میں اکیلی بھٹک رہی ہوں۔ چلا رہی ہوں کہ اری او سکینہ، تو کہاں مر گئی۔ چولھا ٹھنڈا پڑا ہے۔ باورچی خانے میں جھاڑو بھی نہیں لگی ہے۔ کب ہنڈیا چڑھائے گی، کب کھانا پکے گا۔ اے لو، ابھی میں سکینہ کو آواز دے ہی رہی ہوں کہ میری آنکھ کھل گئی..... پھر چپ۔ گم سم۔ اپنے خیالوں میں غرق۔ یہ بوجان کی آخری گفتگو تھی[۳۱]۔

اخلاق، بستی کے مرکزی کردار ''ذاکر'' ہی کا روپ نظر آتا ہے۔ اس میں اخلاق کی طرح سنجیدگی، متانت، وقار

اور تفکر کا رنگ گہرا ہے۔ بستی کی 'بی اماں' اور ''امی''، تذکرہ کی ''بوجان'' اور دو گز زمین کی '' بی بی صاحبہ'' کے کرداروں میں بہت حد تک مماثلت نظر آتی ہے۔ یہ ایسے کردار ہیں جن کی جڑیں اپنی تہذیب، اپنے خاندان اور اپنے ماضی میں اِس حد تک اُتری ہوئی ہیں کہ یہ کسی نئی جگہ آباد ہو ہی نہیں سکتے۔ انھیں مسلم لیگ، کانگریس، ہندوستان اور پاکستان سے کوئی غرض نہیں، انھیں تو اپنا گھر، اپنے رشتے، اپنی روایات اور اپنے ماضی سے غرض ہے۔

انتظار حسین کا ناول آگے سمندر ہے (۱۹۹۵ء) اور جوگندر پال کا ناول خواب رو (۱۹۹۱ء) میں بھی ہجرت اور اس کے نتیجے میں سیاسی، سماجی، تہذیبی اور جذباتی مسائل کو پیش کیا گیا ہے۔ دونوں ناول، کراچی کے تناظر میں لکھے گئے ہیں۔ انتظار حسین نے پاکستان میں بیٹھ کر کراچی کے مہاجرین کے مسائل کو پیش کیا ہے اور جوگندر پال نے ہندوستان میں بیٹھ کر کراچی کے مہاجرین کی تصویر کشی کی ہے۔ انتظار حسین کے اس ناول کا مزاج پہلے والے ناولوں سے نسبتاً مختلف ہے۔ ہجرت کا دُکھ، مغائرت اور تنہائی کا احساس بھی نسبتاً کم ہے۔ اس ناول کا عنوان گہرے علامتی مفاہیم کا حامل ہے کہ ہجرت کا دکھ، اپنے ماضی اور جڑوں سے کٹنے کا عمل اپنی جگہ لیکن اَب یہی ہمارا وطن ہے۔ یہی ہمارا گھر ہے، اب اور کوئی ہجرت منطقی، جذباتی اور وجودی سطح پر ممکن نہیں، کیوں کہ آگے سمندر ہے۔ قیام پاکستان کو نصف صدی سے زیادہ کا عرصہ گزر چکا۔ مہاجرین آج بھی اپنے آبائی گھر، گاؤں، دوست احباب کی یادوں کو تازہ کر کے افسردگی کا شکار ہو جاتے ہیں۔ ہجرت کے نتیجے میں بے گھری اور ناسٹلجیا ایک فطری اَمر ہے۔ لیکن ان لوگوں کے کرب کا اندازہ کریں جو ماضی کی یاد سے بندھے، اپنے ماضی سے ملنے انڈیا چلے گئے، بدلے ہوئے حالات میں انھیں اپنا بچپن یا ماضی نہیں ملا بلکہ اجنبیت کا شدید احساس ہوا۔ یہی ناول کے مرکزی کردار جواد کے ساتھ ہوا۔

> میں تو اپنے حساب سے سیدھا دلکشا گیا تھا۔ وہاں کچھ بچا ہی نہیں۔ بس ایک عمارت کا ملبہ پڑا تھا۔ بس ایک دم سے میرے ذہن میں چٹیل میدان بن گیا۔ میں نے بہت کوشش کی کہ دلکشا کو اس کے مکینوں، اس کے درختوں پرندوں کے ساتھ تصور میں لاؤں مگر میرا تصور مجھے جواب دے گیا[۳۲]۔

ہندوستان کے سیاسی، سماجی حالات، نیا ماحول، نئی نسل، خاندانی حالات، رشتے داروں کے طعنے، وہ جلد ہی گھبرا کر واپس کراچی آجاتا ہے۔ آگے سمندر ہے میں ابن حبیب کے سوال پر عبداللہ کا یہ جواب بہت معنی خیز ہے:

> میں اگر جانتا ہوں تو بس اتنا کہ ایک وقت کشتیاں جلانے کا ہوتا ہے اور ایک وقت کشتی بنانے کا۔ وہ وقت بہت پیچھے رہ گیا جب ہم سے اگلوں نے ساحل پر اُتر کر سمندر کی طرف پشت کر لی تھی اور اپنی ساری کشتیاں جلا ڈالی تھیں۔ اب بپھرتا سمندر ہمارے پیچھے نہیں، ہمارے سامنے ہے اور ہم نے کوئی کشتی نہیں بنائی ہے [۳۳]۔

اجنبیت، بے گانگی، مغائرت، تنہائی اور بے گھری کے احساس کی ایک اور طرح سے ترجمانی جوگندر پال نے

''خواب رو'' میں کی ہے۔ نواب مرزا کمال الدین لکھنو سے ہجرت کر کے پاکستان آئے اور کراچی میں آباد ہوئے۔ ان کی عادت تھی کہ کہیں بھی جاتے، جب تک لکھنو واپس نہ آجاتے، انھیں قرار نہ آتا۔ کراچی آئے تو ان کی ذہنی کیفیت ایسی ہو گئی کہ انھوں نے اپنا لکھنو یہیں منگوالیا۔ وہ کراچی کو ہی لکھنو سمجھنے لگے۔ اسی لیے ان کی بیگم نے انھیں دیوانے مولوی صاحب کہنا شروع کیا اور اسی نام سے معروف ہو گئے۔ اگر کوئی لکھنو کا ذکر کرتا تو دیوانے مولوی صاحب اسے دیوانہ کہتے کہ لکھنو میں رہتے ہوئے لکھنو کو یاد کر رہے ہیں۔ناول میں اَلمیہ نے اس وقت جنم لیا جب سندھی، مہاجر فسادات کے نتیجے میں دیوانے مولوی صاحب کا گھر بارود سے اُڑا دیا گیا۔ اچھی بیگم، نواب مرزا (بیٹا) چاندنی بی بی (بہو)، ثری (پوتی) اس حادثے میں جاں بحق ہوئے۔ دیوانے مولوی صاحب نے اس زمین، اس وطن کو اپنا سب کچھ مان لیا تھا۔ اپنا تصوراتی لکھنو یہیں آباد کر لیا تھا۔وہ یکدم اجنبیت، بے گانگی، مغائرت اور بے گھری کے شدید احساس میں گھر گئے۔ وہ سمجھنے لگے کہ ابھی ابھی لکھنؤ سے کراچی آئے ہیں اور اب انھیں واپس ''اپنے گھر'' لوٹ جانا چاہیے۔ یہاں ایک حقیقت یہ بھی سامنے آتی ہیں کہ مہاجرین کے احساسِ مغائرت اور بے گھری کے احساسات کے پیچھے پاکستان کے سماجی حالات نے بھی بہت اہم کردار ادا کیا ہے۔ مہاجرین اگر ابھی تک جذباتی سطح پر اپنی جڑیں مضبوط نہیں کر سکے تو یہاں کے مقامی افراد نے بھی انھیں مہاجر ہی کی نظر سے دیکھا ہے۔

> پوری طرح ہوش بحال ہوتے ہی دیوانے مولوی صاحب کو پتا چل گیا کہ وہ لکھنؤ کے بجائے کراچی میں ہیں۔ یعنی اس وقت سے کراچی میں ہیں جب سے ان کے ہوش بحال ہوئے ہیں، لیکن اب ان کا پاگل پن یوں شروع ہو گیا ہے کہ وہ نہایت معصومیت سے سمجھتے ہیں، وہ سارا عرصہ فی الحقیقت لکھنؤ میں ہی مقیم تھے اور انھی دنوں وہاں سے چند روز کے لیے کراچی آئے ہیں[۳۴]۔

اب سوال یہ پیدا ہوتا ہے کہ دیوانے مولوی صاحب پہلے دیوانے تھے یا اب ہوئے ہیں؟ پہلے ہوش میں تھے تو کیا اب دیوانے ہوئے ہیں؟اگر دیوانے مولوی 'دیوانے' ہیں تو 'ہوش مند' کون ہے؟ دیوانے مولوی صاحب بھی اسی کیفیت کا شکار نظر آتے ہیں جس کیفیت کا شکار چاندنی بیگم میں شیخ طاہر علی ہوتے ہیں۔ دونوں اس نتیجے پر پہنچتے ہیں کہ انھیں اپنے گھر سے ہی نہیں نکلنا چاہیے تھا۔تقسیمِ ہنداور ہجرت کا المیہ اردو ناول کی تاریخ میں اتنا بڑا موڑ ثابت ہوا جس کے اثرت آج تک قائم ہیں۔تقسیم اور ہجرت کے اس تجربے نے اجتماعی تہذیبی ورثے کو چھین لیا،صدیوں سے قائم ہنداسلامی تہذیب کی وضع داری اور اجتماعیت پر کاری ضرب لگائی۔فرد نے اپنے خارج سے فرار حاصل کرنے کے لیے اپنے داخل کی دنیا میں پناہ حاصل کی۔تقسیم کے المیے کے ثمرات کی صورت میں تنہائی،فراریت، اکتاہٹ، رنجیدگی اور فراری رویوں نے اُردو ناول میں فروغ پایا۔

حواشی و حوالہ جات

* (پ: ۱۹۷۴ء) اسسٹنٹ پروفیسر، شعبۂ اُردو و اقبالیات، دی اسلامیہ یونیورسٹی، بہاول پور۔

۱۔ جابر علی سید، استعارے کے چار شہر (ملتان: بیکن بکس، ۱۹۹۴ء)، ۷۵۔

۲۔ سی۔اے۔قادر، ''وجودیت''، مشمولہ ادب، فلسفہ اور وجودیت، مرتبہ شیما مجید/ نعیم الحسین (لاہور: نگارشات، ۱۹۹۲ء)، ۷۸۲۔

۳۔ فرید الدین، ''وجودیت کے اہم موضوعات''، مشمولہ وجودیت، مرتبہ جاوید اقبال ندیم (لاہور: وکٹری بک بینک، ۲۰۰۹ء)، ۳۶۔

۴۔ ابنِ حسن، ''ادب اور معروضی حقیقت ــــــ مارکس کا فلسفۂ بعد''، مشمولہ انگارے نمبر ۱۷ (ملتان: مئی ۲۰۰۴ء)، ۲۹۔

۵۔ ایضاً، ۲۷

۶۔ قرۃ العین حیدر، میرے بھی صنم خانے (لاہور: سنگِ میل پبلی کیشنز، ۲۰۰۹ء)، ۱۶۔

۷۔ ایضاً، ۲۴۳-۲۴۲۔

۸۔ قرۃ العین حیدر، سفینۂ غمِ دل (لاہور: مکتبۂ جدید، لاہور، بار اوّل، ۱۹۵۲ء)، ۳۷۴۔

۹۔ ایضاً، ۳۷۵۔

۱۰۔ قرۃ العین حیدر، مجموعہ پکچر گیلری (لاہور: قوسین، ۱۹۸۳ء)، ۱۳۔

۱۲۔ عبداللہ حسین، باگھ (لاہور: سنگِ میل پبلی کیشنز، ۱۹۹۸ء)، ۱۶۱۔

۱۳۔ محمد احسن فاروقی، نور الحسن ہاشمی، ناول کیا ہے (لکھنؤ: نسیم بک ڈپو، ۱۹۶۲ء)، ۴۶۔

۱۴۔ انیس ناگی، دیوار کے پیچھے (لاہور: فیروز سنز، ۱۹۸۸ء)، ۱۸۵۔

۱۵۔ انیس ناگی، میں اور وہ (لاہور: مکتبہ جمالیات، ۱۹۸۴ء)، ۳۶۔

۱۶۔ انیس ناگی، ''چوہوں کی کہانی''، مشمولہ فصیلیں (لاہور: جمالیات، ۲۰۰۵ء)، ۲۱۸۔

۱۷۔ انیس ناگی، ''کیمپ''، مشمولہ فصیلیں، ۳۳۷۔

۱۷۔ مشرف عالم ذوقی، پوکے مان کی دنیا (دہلی: ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، ۲۰۰۴ء)، ۲۸۔

۱۸۔ عبداللہ حسین، اُداس نسلیں (لاہور: قوسین، ۱۹۸۴ء)، ۳۹۹۔

۱۹۔ ایضاً، ۴۱۱۔

۲۰۔ ابنِ حسن، ''ادب اور معروضی حقیقت ــــــ مارکس کا فلسفۂ بعد''، مشمولہ انگارے، ۴۳۔

۲۱۔ الیاس احمد گدی، فائر ایریا (دہلی: بک کارپوریشن، ۲۰۰۴ء)، ۱۷-۱۶۔

۲۲ یہاں ایک بات یاد رکھی جائے کہ ہمیں ہجرت اور اس کے نتیجے میں ہندوستان اور پاکستان میں مہاجرین کی سماجی، نفسیاتی اور جذباتی کیفیات کا جائزہ اُردو ناول کے تناظر میں لینا مقصود ہے، اس لیے یہاں براہِ راست فسادات کو موضوع نہیں بنایا گیا۔

۲۳۔ روبینہ الماس، اُردو افسانے میں جلاوطنی کا اظہار (اسلام آباد: مقتدرہ قومی زبان، ۲۰۱۲ء)، ۱۴۲۔

۲۴۔ انتظار حسین، بستی (لاہور: نقشِ اوّل کتاب گھر، ۱۳۹۹ھ)، ۳۸۔

۲۵۔ ایضاً، ۱۳۶۔

۲۶۔ عبدالصمد، دو گز زمین (دہلی: ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، ۲۰۰۲ء)، ۵۹۔

۲۷۔ خدیجہ مستور، آنگن (لاہور: سنگِ میل پبلی کیشنز، جنوری ۱۹۸۴ء)، ۲۹۴۔

۲۸۔ قرۃ العین حیدر، چاندنی بیگم (لاہور: سنگ میل پبلی کیشنز، ۱۹۹۰ء)، ۱۰-۹۔

۲۹۔ ایضاً، ۳۷۰۔

۳۰۔ رضی عابدی، تین ناول نگار، ۷۵۔

۳۱۔ انتظار حسین، تذکرہ (لاہور: سنگِ میل، ۱۹۸۷ء)، ۲۲۶-۲۲۷۔

۳۲۔ انتظار حسین، آگے سمندر ہے (لاہور: سنگِ میل پبلی کیشنز، ۱۹۹۵ء)، ۱۳۳۔

۳۳۔ ایضاً، ۳۰۸۔

۳۴۔ جوگندر پال، خواب رو (دہلی: ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، ۱۹۹۱ء)، ۱۰۲۔

مآخذ

ابنِ حسن۔ ''ادب اور معروضی حقیقت ـــــ مارکس کا فلسفۂ بعد''۔ مشمولہ انگارے نمبر ۱۷۔ ملتان: مئی ۲۰۰۴ء۔

انتظار حسین۔ آگے سمندر ہے۔ لاہور: سنگِ میل پبلی کیشنز، ۱۹۹۵ء۔

ـــــــ۔ بستی۔ لاہور: نقشِ اوّل کتاب گھر، ۱۳۹۹ھ۔

ـــــــ۔ تذکرہ، لاہور: سنگِ میل، ۱۹۸۷ء۔

انیس ناگی۔ دیوار کے پیچھے۔ لاہور: فیروز سنز، ۱۹۸۸ء۔

ـــــــ۔ فصیلیں۔ لاہور: جمالیات، ۲۰۰۵ء۔

ـــــــ۔ میں اور وہ۔ لاہور: مکتبہ جمالیات، ۱۹۸۴ء۔

بٹ، محمد افضال۔ اُردو ناول میں سماجی شعور۔ اسلام آباد: پورب اکادمی، ۲۰۰۹ء۔

جابر علی، سید۔ استعارے کے چار شہر۔ ملتان: بیکن بکس، ۱۹۹۴ء۔

جوگندر پال۔ خواب رو۔ دہلی: ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، ۱۹۹۱ء۔

خان، ممتاز احمد۔ آزادی کے بعد اُردو ناول۔ لاہور: قوسین، ۱۹۸۴ء۔

ـــــــ۔ اُردو ناول کے چند اہم زاویے۔ کراچی: انجمن ترقی اُردو پاکستان، ۲۰۰۳ء۔

ذوقی، مشرف عالم۔ پوکے مان کی دنیا۔ دہلی: ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، ۲۰۰۴ء۔

رضی عابدی۔ تین ناول نگار۔ لاہور: سانجھ پبلی کیشنز، ۲۰۱۰ء۔

روبینہ الماس۔ اُردو افسانے میں جلاوطنی کا اظہار۔ اسلام آباد: مقتدرہ قومی زبان، ۲۰۱۲ء۔

شاہین مفتی۔ انیس ناگی اُردو ادب کا اینٹی ہیرو۔ لاہور: حسن پبلی کیشنز، لاہور، ۱۹۹۷ء۔

شیما مجید/ نعیم الحسین۔ مرتبین۔ ادب، فلسفہ اور وجودیت۔ لاہور: نگارشات، ۱۹۹۲ء۔

عبدالصمد۔ دو گز زمین۔ دہلی: ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، ۲۰۰۲ء۔

عبداللہ حسین۔ اُداس نسلیں۔ لاہور: قوسین، ۱۹۸۴ء۔

ـــــــ۔ باگھ۔ لاہور: سنگِ میل پبلی کیشنز، ۱۹۹۸ء۔

فاروقی، محمد احسن / نور الحسن ہاشمی، ناول کیا ہے لکھنؤ: نسیم بک ڈپو، ۱۹۶۲ء۔

فرید الدین۔ ''وجودیت کے اہم موضوعات''۔ مشمولہ وجودیت، مرتبہ جاوید اقبال ندیم۔ لاہور۔ وکٹری بک بینک، ۲۰۰۹ء۔

قرۃ العین حیدر۔ چاندنی بیگم۔ لاہور: سنگ میل پبلی کیشنز، ۱۹۹۰ء۔
______۔ سفینۂ غمِ دل۔ لاہور: مکتبۂ جدید، ۱۹۵۲ء۔
______۔ مجموعہ پکچر گیلری۔ لاہور: قوسین، ۱۹۸۳ء۔
______۔ میرے بھی صنم خانے۔ لاہور: سنگِ میل پبلی کیشنز، ۲۰۰۹ء۔
گدی، الیاس احمد۔ فائر ایریا۔ دہلی: بک کارپوریشن، ۲۰۰۴ء۔
خدیجہ مستور۔ آنگن۔ لاہور: سنگ میل پبلی کیشنز، جنوری ۱۹۸۴ء۔

مریم واصف خان*
محمد عمر حبیب (مترجم)**

استشراقی کتھا اور شمالی ہندوستانی ادب میں تبدیلی

Abstract:

The Oriental Tale and the Transformation of North Indian Prose Fiction

The eighteenth-century English Oriental tale has in recent scholarship been read as both productive and dissident. But the legacies of this literary genre in the Indian colony and its role in the formation of a world literature remain mostly unstudied. The formation of colonial institutions such as Fort William College, Calcutta (1800) inaugurated the standardization of the fluid North Indian language complex into the religiously demarcated vernaculars Urdu and Hindi. The imperially patronized production of the Oriental tale as both a literary and a pedagogical form, exemplified by Mir Amman's *Bāgh-o Bahār* (The Garden and the Spring) among other works, began the process of the large-scale and the nearly irreversible reorganization of North Indian literary traditions. The rise of a colonial nexus of educational institutions for natives codified the Fort William works as canonical, while narratives such as the dāstān that operated at a distance from the colonial ambit became, at best, peripheral to a modern Urdu literature.

Keywords: World Literature, Oriental Tale, Fort William College, Colonial Literature.

اٹھارھویں صدی، عالمی ادب، مشرق و مغرب کا تنازع اور ٹرانسلیٹو (translatio) ایسی تمام تر اصطلاحات (تراکیب) ہیں جنھوں نے ایڈورڈ سعید (Edward Said۔۱۹۳۵ء-۲۰۰۳ء) کے اورینٹل ازم (*Orientalism*۔۱۹۷۸ء) کے زور کے رد میں کی جانے والی کاوشوں کو جلا بخشی ہے۔ بالخصوص سرینواس اَراوَمُدَن (Srinivas Aravamudan۔۱۹۶۲ء-۲۰۱۶ء)[۱] نے مابعد نوآبادیاتی تنقید سے ''مغربی سیاسی اور ثقافتی بالادستی پر جاری وضاحتوں کے ترقی پسند (جدید) متبادل'' پیش کرنے کا مطالبہ کیا ہے۔ بعینہٖ سنکر مٹھو (Sankar Muthu)[۲] اپنی کتاب اینلائٹمنٹ اگینسٹ ایمپائر (*Enlightenment against Empire*۔ ۲۰۰۳ء) میں ڈینس ڈائرٹ (Denis Diderot۔ ۱۷۱۳ء۔۱۷۸۴ء)، امانولین کانٹ (Immanuel Kant۔۱۷۲۴ء۔۱۸۰۴ء)، اور یوہان گاتفرید ہردر (Johann Gottfried Herder۔۱۷۴۴ء۔۱۸۰۳ء) کے کام میں سامراجیت کے خلاف دانش کی نشان دہی کرتا ہے اور سراج احمد[۳] نے والٹیئر (Voltaire۔۱۶۹۴ء۔۱۷۷۸ء)، جان ڈرائیڈن (John Dryden۔۱۶۳۱ء۔ ۱۷۰۰ء) اور دیگر کی جانب سے یورپی برتری پر تنقید میں معاشی کشیدگی کا جائزہ لیتا ہے۔ اپنے دائرۂ کار میں بظاہر عالمگیری حیثیت رکھتے ہوئے تینوں کاوشیں طویل اٹھارھویں صدی کے ساتھ قابلِ ذکر نسبت رکھتی ہیں۔ تاہم ان میں سے ہر ایک (تحقیق) ثقافتی (بالخصوص ادبی اور لسانی) کایاپلٹ کو زیرِ غور نہیں لاتی جسے اٹھارھویں صدی کے استشراقی تصورات اور ڈھانچے نام نہاد اورینٹل سپیس (Oriental Space) میں بذاتِ خود راسخ کر چکے ہیں۔

بطورِ خاص سرینواس اَراوَمُدَن[۴] اٹھارھویں صدی کو مابعد نوآبادیاتی نقادوں کے لیے مفاہمانہ ساعت کے طور پر دیکھتا ہے اور ایسے ''قدیم اور روشن خیال عالمی ادب'' کو تسلیم کیے جانے کا قائل ہے جو اس بات کو عیاں کرتا ہے کہ ''عمودی قومی تواریخ'' کے ذریعے کیا کیا ''مبہم'' بنایا گیا ہے۔ آنتین گالاند (Antoine Galland۔ ۱۶۴۶ء-۱۷۱۵ء) کی الف لیلہ (۱۷۰۷ء) اور ابنِ طفیل (۱۱۰۵-۱۱۸۵) کی حیی بن یقظان (قریباً بارھویں صدی) قابلِ جرح مثالوں پر استوار آروامان کا استدلال ''translatio یا کایاپلٹ کے اُس قدیم اصول'' کو آگے بڑھاتا ہے جس کے تحت ''تحاریر بآسانی اور بلادقت مختلف زبانوں میں منتقل ہوتی رہیں''۔[۵] اَراوَمُدَن کے مطابق ایسی تحاریر ''روشن خیال استشراقیت کو قیامِ عمل میں لانے والی مشرق و مغرب کے مابین ثقافتی تبدیلی'' کی معنی خیز مثالیں ہیں[۶]۔ ایڈورڈ سعید کے مقالے ''ٹریولنگ تھیوری'' (travelling theory) سے اپنے استدلال کو ہم آہنگ کرتے ہوئے آروامان، الف لیلہ اور حیی بن یقظان کے یورپ کی جانب مشہورِ زمانہ سفر کو استشراقیت کی اچھی علامات کے طور پر دیکھتا ہے۔ لیکن ایڈورڈ سعید نہایت محتاط ہے کہ ایسی تحاریر اور خیالات (بالخصوص جب شاہی اور سامراجی اداروں کے توسط سے پہنچیں تو) بالعموم مزاحمت کا سامنا کرتے ہیں اور نتیجتاً غیر مانوس ثقافت میں پنپتے ہوئے قطعی مختلف معانی اختیار کر لیتے ہیں۔ چنانچہ اٹھارھویں صدی کے عالمی ادب کے وجود پر اس وقت تک بحث نہیں کی جا سکتی جب تک کہ

نوآبادیات اور اس کے ثقافتی لائحۂ کار کے سوال کو پیشِ نظر نہ رکھا جائے۔

عامر آر۔مفتی (Aamir R. Mufti۔ پ: ۱۹۵۹ء)[۷] نشان دہی کرتے ہیں کہ استشراقیت اور عالمی ادب کے ''اداروں'' کے درمیان نہایت گہرے ربط کی ابتدا ''دورِجدید کے آغاز'' سے ہی ہوتی ہے، یعنی باقاعدہ نوآبادیات سے کچھ ہی قبل مگر اس عمل اور اس کے امکان سے زیادہ دور بھی نہیں۔بطورانگریزی ادب کے آغاز کے محرکِ' نوآبادیاتی اختیار' کے متعلق گوری وشواناتھن (Gauri Viswanathan۔ پ: ۱۹۵۰ء) کے استدلال کو آگے بڑھاتے ہوئے بشمول دیگر، عامر آر مفتی، رشمی ڈیوب بھٹناگر (Rashmi Dube Bhatnagar,۔ پ: ۱۹۵۷ء) اور ونے دھاڑوار (Vinay Dharwadker۔پ: ۱۹۵۴ء) تجویز کرتے ہیں کہ نوآبادیوں میں قومی ادب کی اختراع میں فکرِ نشاۃ ثانیہ کا عمل دخل تھا[۸]۔ ولیم جونز (William Jones۔۱۷۴۶ء-۱۷۹۴ء) کی شروع کردہ لسانی اصلاحات اور ''ہندوی'' کی دریافت پر ازحد توجہ دیتے ہوئے ایسی ادبی اصناف کو بڑی حد تک نظرانداز کیا گیا ہے جو مقامی ادب کو تشکیل دیتی ہیں۔ شمالی ہندوستان میں ابھرنے والی قومی اور مذہبی وابستگی کی حامل زبانوں کے ظہور کو عامر آر۔مفتی ''پیچیدہ دورخی غیرمسلسل مختلف ادوار پر محیط عمل'' کے طور پر بیان کرتے ہیں[۹] جس کی بنیاد استشراقی محققین جیسا کہ جونز نے ڈالی اور نوآبادیاتی اداروں نے ترویج کی جن کا مقصد ایسٹ انڈیا کمپنی کے شمالی ہند کے علاقہ میں لسانی، جمالیاتی اور وسیع تر دائرۂ کار میں ثقافتی اطوار کی تشکیلِ نو تھا۔تبدیلی کی اس مہم کا ایک نہایت اہم پہلو اٹھارھویں صدی کا ادب تھا جسے استشراقی کتھا کہتے ہیں۔

نشاۃ ثانیہ کے عالمی ادب کے وجود اور اثرات کو تمام تر بحث کا مرکز بنانے پر بڑھتے اصرار کی بنا پر استشراقی کتھا کو اس کی غیرسامراجی، نسائی اورآفاقی نوعیت کی بنا پر سراہا جاتا ہے۔اَراوَمُدَن کی حالیہ کتاب اینلائٹمنٹ اوریئنٹل ازم (*Enlightenment Orientalism*۔۲۰۱۲ء) اٹھارھویں صدی کی صنف کو ''سیاسی جدت اور نشاۃ ثانیہ کی عوامی ثقافت سے منسلک انتہائی اہم لیکن غلط فہم فنکشن (function) کی حامل روایتی صورتوں کی شبیہ'' کے طور پر بیان کرتی ہے[۱۰]۔ یورپ میں ظاہر ہونے اور اثر رکھنے کے باوجود استشراقی کتھا کو ایک ''سادہ'' صنف گردانا گیا ہے۔اَراوَمُدَن اس کا رد کرتا ہے کہ اٹھارھویں صدی کی استشراقی کتھادرحقیقت نہایت ''دقیق صنف'' ہے جس نے انیسویں صدی کے استشراقی بیانیے کے برعکس اپنی ''تجرباتی، ممکنہ اور غیر بنیاد پرست'' طرز کی بناپر ''مغربی قارئین کو رد'' کر دیا[۱۱]۔ جیسا کہ استشراقی کتھا کو اٹھارھویں صدی کا ایک ڈیسیڈنٹ (dissident) یا مفید عمل گردانا جاتا ہے، تاہم نو آبادی پر اس کے شدید اثرات کا ذکر نہیں ملتا۔ ایک اختلافی ہیئت کی بجائے قبل از نوآبادیات، عالمی ٹرانسلیٹیو (translatio) یا منصفانہ عالمی ادب کے پرانے شگون کے حسنِ اتفاق کے طور پر

استشراقی کتھا کو کرسٹوفر پرانڈرجسٹ (Christopher Prendergast ۔ ۱۹۴۲ء) کے بیان کردہ یوروکرونولوجی (eurochronology) کی علامت سمجھا جا سکتا ہے[۱۲]۔ ایملی ایس اپٹر (Emily S Apter ۔ ۱۹۵۴ء) استشراقی کتھا کی تعریف ''ادبیت کے مغرب پر مرکوز مغربی معیارات جو (غیر مغربی ادبوں کی) لوک اور زبانی ثقافت کے قریب درجہ بندی کرتے ہیں'' کے طور پر کرتا ہے[۱۳]۔

بجا طور پر استشراقی کتھا مشرقی یا ہندوی ادبی صنف نہیں ہے۔ اُن (اصناف) کے لیے بہت سے اور نام موجود ہیں بشمول فارسی اور اردو رومانوی اور فرضی اصناف جنھیں داستان اور قصہ کہا جاتا ہے۔ بہرحال استشراقی کتھا نوآبادی میں وجود رکھتی تھی۔ اس مغربی صنف کے ذریعے وضع کردہ عمیق تبدیلی کی ایک اہم مثال شمالی ہندوستان کی مقامی زبانوں کی تقسیم ہے: یعنی اردو اور ہندی۔ ارتداد سے کہیں آگے، مصنوعی طور پر تیار کردہ زبانوں میں راسخ استشراقی کتھا کو انیسویں صدی کے دوران شمالی ہندوستان کی کالونی میں تجدید شدہ اختیار اور ثقافتی مقاصد کی تکمیل کا استحقاق حاصل تھا۔ نوآبادی میں اس کا ظہور، نتیجتاً اس کا فروغ، اور ثقافتی وضع کاری سامراجی اداروں کے ذریعے ہوئی بجائے اس کے کہ یہ جمالیاتی رواجات کے تحت کی جاتیں جنھیں مایوس کن حدتک جدید ادبیت کے مغربی معیارات سے خارج کر دیا گیا تھا۔

میں اپنے مقدمے کو ہندوستانی نوآبادی کے پس منظر میں پیش کرتی ہوں جہاں استشراقی کتھا ایک تعلیمی نصاب تھا جو استشراقی اداروں میں ابتدائی طور پر افسران کو پڑھانے کے لیے ترتیب دیا گیا تاہم بعد ازاں مقامی لوگوں کے زیرِ مطالعہ بھی آیا۔ ہندوستان میں قدم جمانے سے قبل استشراقی کتھا برطانیہ میں پھلی پھولی، جہاں گالاند کی الف لیلہ کے بعد سینکڑوں انگریزی افسانوی کاوشیں منظر عام پر آئیں جن میں خلافتِ عثمانیہ کو جغرافیائی محل وقوع کے طور پر چنا گیا اور زیادہ تر کسی ظالم، بربری سلطان یا خلیفہ کو مرکزی کردار بنایا گیا۔ ابتدائی ہندوی مستشرقین جیسا کہ جونز نے متمول مشرقین پر طبع آزمائی کے لیے شاعری اور افسانوی اصناف کو منتخب کیا، اس تاثر کو تقویت دیتے ہوئے کہ استشراقی کتھا دراصل استشراق یا مشرق کے لیے ایک موزوں ترین ادب کا حصہ تھا۔ کلکتہ میں قیام کے دوران جونز اور اس کے ساتھی افسران نے ہندوستانی زبانوں کی تعلیم کو منظم کرنے کی کوشش کی اور اس مقصد کے لیے ابتدائی طور پر بہترین کلاسیکی زبانیں جیسا کہ سنسکرت اور فارسی کو چنا گیا۔ جونز کے بعد جان گلکرسٹ (John Gilchrist ۔ ۱۷۵۹ء ۔ ۱۸۴۱ء) آیا جو ہندوستان کی مقامی زبانوں کے تصور کو محض انتظامی نقطۂ نظر کے تحت زیرِغور لایا اور انھیں ادارتی صورت دی۔ لسانی تعلیم کے لیے مناسب ترین ذریعے کے طور پر استشراقی کتھا کے متعلق اپنی موزونیت اور نظریاتی نہج کے ذریعے گلکرسٹ نے شمالی ہندوستان میں ادبیت اور زبان کے رائج کو مکمل طور پر بدل دیا۔

انھی کوششوں میں ایک اور نمایاں نام فورٹ ولیم کالج (Fort William College) کا تھا جو ۱۸۰۰ء میں لارڈ ویلیزلی

(Lord Wellesley۔۱۷۶۰ء۔۱۸۴۲ء) نے برطانوی افسران کی مقامی زبانوں (''ہندوستانی''، فارسی، برج اور بنگالی) میں تربیت کے واسطے کلکتہ میں قائم کیا۔ تیسرے گورنر جنرل ہند نے گورنس کے نقطۂ نظر کے تحت باقاعدہ طور پر استشراقی لسانی منصوبے کی توجہ کلاسیکی زبانوں کی دریافت اور فہم سے [گزشتہ گورنر جنرل وارن ہیسٹنگز (Warren Hastings۔۱۷۳۲ء۔ ۱۸۱۸ء) کی چاہت کے برخلاف] تبدیل کر کے جدید لسانی علوم کی ایجاد اور تعینِ معیار کی طرف مبذول کر دی۔ لسانی ادب کی ترویج کا آغاز فورٹ ولیم کالج سے ہوا جس نے نوجوان افسران اور ہم منصب مقامی افراد کے لیے مشرق کے ''ادب'' کی داغ بیل ڈالی۔ انگریز افسران کو ہندوستانیوں کی فطرت اور زبان پڑھانے کے لیے خود ساختہ ماہرِ لسانیات گلکرسٹ کی زیرِ نگرانی کالج نے ان زبانوں میں سلسلہ وار سبق آموز مختصر کہانیوں کو نصابی کتابوں کے طور پر متعارف کروایا۔ بظاہر مقامی لکھاریوں سے لکھوائی گئی یہ تحاریر استشراق کی ''استشراقی کتھائیں'' تھیں۔ اٹھارھویں صدی کی انگریزی استشراقی کتھا کی مثالوں سے نشوونما پانے والی یہ کتھائیں شمالی ہند میں پہلے سے موجود ہم پلہ افسانوی ادب سے موضوع اور اسلوب بیان کے اعتبار سے بہت کم مطابقت رکھتی تھیں۔ عامر آر۔ مفتی کے مطابق فورٹ ولیم کالج منصوبے کا مقصد تھا:

> مذہبی اختلافات کے تحت دو یکسر مختلف صورتوں میں مقامی زبانوں کا تعینِ معیار کرنا [۱۴]۔

اشرافیہ کی زبانوں میں سے اردو، برج بھاشا، ہندوی اور کھڑی بولی شامل تھیں۔ فورٹ ولیم کالج سے قبل اردو کا اسلام سے کوئی خصوصی تعلق نہ تھا، نہ ہی کسی مقرر یا مصنف کی مذہبی وابستگی کا پتا ملتا ہے۔ بعینہ ہندی کی اصطلاح اردو کے متبادل کے طور پر استعمال ہوتی، تھی سنسکرت یا ہندو مذہب سے کوئی ربط نہ رکھتی تھی [۱۵]۔ میرا موقف صرف یہ ہے: شمالی ہندوستانی نوآبادی میں انگریزی استشراقی کتھا کی میراث نے محض افسانوی ادبی روایت سے کہیں آگے کی سطح پر انقلاب برپا کیا؛ عرب-اسلامی اور سنسکرت-ہندو خطوط پر شمالی ہندوستان کی زبانوں کی تعبیرِ نو کے لیے یہ نہایت سنگین ہتھیار بن گئی۔

فورٹ ولیم کالج اور اس کے ادبی منصوبے کے مصنوعی مآخذ اور وسیع تر اثرات کی ایک مثال میر امن (۱۷۴۸ء-۱۸۰۶ء) کی باغ و بہار (۱۸۰۴ء) ہے [۱۶] جو کہ چار خانہ بدوش (آوارہ منش) درویشوں کی دل چسپ مہمات پر مبنی کہانی ہے۔ کالج میں مرتب شدہ اس کتاب کا مقصد نوجوان انگریز افسران کو معیاری مقامی زبان سے متعارف کروانا تھا۔ یہ کتاب جدید اردو کی ایک نمائندہ کتاب بن گئی اور اسے بطورِ نصاب مقامی افراد کے سکولوں اور کالجوں میں پہلے ایسٹ انڈیا کمپنی (East India Company) اور بعد ازاں حکومتِ ہندوستان کی جانب سے نافذ کیا گیا [۱۷]۔ انیسویں صدی میں متعدد بار انگریزی ترجمہ ہونے کے باعث باغ و بہار نے دارالحکومت میں بطورِ استشراقی کتھا یا ''رومانوی داستان'' مقبولیت پائی۔ جب نوآبادیات

سے قبل شائع ہونے والے رجب علی بیگ سرور(۱۷۸۵ء-۱۸۶۹ء) کے فسانۂ عجائب(۱۸۴۳ء)[۱۸] اور داستانِ امیر حمزہ(۱۸۰۵ء) سے باغ و بہار کا تقابلی جائزہ لیا جائے تو معلوم ہوتا ہے کہ باغ و بہار ایک غیر متسلسل اور زمان و مکاں کے اعتبار سے نامناسب معلوم ہوتی ہے۔چنانچہ اوّل الذکر یہ دو کاوشیں، وسیع اور متنوع ادب کی نمائندہ مثالوں کے طور پر، شمالی ہندوستان میں استشر اقی اداروں(جیسا کہ فورٹ ولیم کالج) کے قیام کے بعد کی دہائیوں میں جمالیاتی روایات کی تدوینِ نو کی مکمل توثیق کرتی ہیں۔

لسانی استشر اقی کتھا کی جانب: فورٹ ولیم کالج اور جان گلکرسٹ

اگرچہ اٹھارھویں صدی کی ہندوی استشر اق کو بنیادی طور پر فلسفیانہ کارناموں کی بنیاد پر سراہا جاتا ہے، لیکن ہندوی استشر اق اور اس کی میراث جونز اور اس کے ہم عصر ساتھیوں سے کہیں وسیع پیمانے پر پھیل گئی۔سنسکرت، عربی اور فارسی سے ترجمہ شدہ قانونی اور مجوزہ ''ادبی'' بے شمار تحاریر کے ذریعے ''گم شدہ'' ہندوستانی ثقافت کی ابتدائی دریافتوں نے آئندہ دہائیوں میں ایک ''جدید'' ادب کی بنیاد ڈالی۔نوآبادیاتی بنگال میں جونز کے بیشتر کام کے مقصد کو مفتی ''سنسکرت پر مرکوز ہندوستانی زبان کو اکٹھا کرنے کے عمل'' کے طور پر بیان کرتا ہے[۱۹]۔ بنیادی طور پر ہیسٹنگز کے زیرِ نگرانی مقامی عدالتوں میں ایک قاضی مقرر کیا گیا۔ ہندوستان کا پہلا گورنر جنرل جونز(پہلے استشر اقی تحقیقی ادارے) دی ایشیاٹک سوسائٹی(The Asiatic Society)اور اس کے سالانہ جریدے ایشیاٹک ریسرچز (Asiatic Researches) کا بانی بھی تھا۔لیکن وہ کسی حد تک گلکرسٹ کا جانشین تھا جس نے نہایت سرگرمی سے استشر اقی کتھا کو ہندوستان میں مقامی زبانوں کی ترویج کے لیے تشکیل دیا۔ ہندوستان کی ''بلند پایہ مقبول زبانوں'' کے خودساختہ محقق ''گلکر سٹ'' نے ہندوستان میں فورٹ ولیم کالج میں اپنی پیشہ ورانہ زندگی کے متعدد سال گزارے جہاں اس کی ان تھک جدوجہد کا مدعا و مقصد ''ہندوستان'' میں ادب کی تعمیرِنو(احیا) تھا[۲۰]۔ہندوستان میں اپنی امنگ کا اظہار کرتے ہوئے گلکرسٹ لکھتا ہے کہ:

> ہیسٹنگز اور جونز کے دور میں تعلیم کی استشر اقی چکاچوند مشرقی علوم کی قبل از وقت ظاہر ہونے والی روشنی کے سامنے ماند پڑ جائے گی اور وہ برطانوی ہندوستان کی خوشی اور خوش حالی کی تصدیق کرے گی[۲۱]۔

جونز نے ایشیاٹک سوسائٹی کے ذریعے ہندوستانی کلاسیکی علوم کے احیا کی سعی کی جب کہ گلکرسٹ نے عالمی ہندوستانی زبان کی اپنی خواہش کی غرض سے فورٹ ولیم کالج کو استعمال کیا۔اٹھارھویں صدی میں استشر اقی کتھا کی پیچیدہ تاریخ میں کالج نے اشاعتی عمل، استشر اقی علما و فضلا اور مقامی کاتبوں اور منشیوں سے پُر ایک نئے دور کا آغاز کیا جو کہ اب ہندوستانی

نوآبادی میں نہایت اہمیت کا حامل ہے[۲۲]۔ دہائیوں تلک ہندوستان میں استشراقی محققین کو مستحکم کرنے کے پیشِ نظر فورٹ ولیم کا نصب العین کمپنی کے افسران کو تربیت کے ذریعے ''سیاست دان، مجسٹریٹ، ایلچی اور صوبوں کے گورنر'' بنانا تھا[۲۳] جب کہ کالج نے سائنسی اور یورپی کلاسیکی علوم بھی متعارف کروائے، تاہم بنیادی طور پر اس کی توجہ کا محور ہندوستان میں آنے والے نوجوان انگریزوں کو متنوع (بشمول فارسی، عربی، ہندی، برج، میراٹھی اور تیلگو سمیت بے شمار) مقامی زبانوں سے روشناس کروانا تھا۔ گلکرسٹ اور ہنری کولبروک (Henry Colebrooke۔ ۱۷۶۵ء۔۱۸۳۷ء) جیسے خودساختہ علما کی راہ نمائی میں فورٹ ولیم کالج کی نومولود زبانوں کے نصابِ تعلیم کے ذریعے ابھرنے والے نظریات کو عموماً استشراقی فردِ واحد کی ذاتی آرا سے منسوب کیا جا سکتا ہے۔ بیسویں صدی میں فورٹ ولیم کالج پر ہونے والی تحقیقات کا رجحان کچھ ایسا ہے کہ ادارے کو جدید ہندی اور اردو زبانوں کو علمی اساس فراہم کرنے والے ادارے اور 'مقامی لسانی اور ثقافتی احیا کے سرپرست'' کی حیثیت سے خراجِ تحسین پیش کیا جاتا ہے[۲۴]۔

تاہم مفتی اور بھٹناگر[۲۵] بحث کرتے ہیں کہ فورٹ ولیم کالج ایک ایسا ادارہ تھا جہاں نوآبادی کی ''لسانی ڈسپلننگ'' (disciplining) وقوع پذیر ہوئی۔ درج بالا ''جدید زبانیں'' مستشرقین کی جانب سے ''تحفتاً'' نہیں ملیں بلکہ مجموعۂ لسان میں ٹوٹ پھوٹ کا موجب بنیں جس نے سترھویں اور اٹھارھویں صدی میں شمالی ہندوستان میں حروف (رسوم الخط) کی ثقافت کو جنم دیا۔ گلکرسٹ کی رہنمائی میں وسیع پیمانے پر مگر مختلف طور پر استعمال ہونے والی ہندی یا ہندوی کے منصوبے کا اگر ذکر کیا جائے تو اس کا دفتری طور پر درج شدہ نام ''ہندوستانی'' تھا[۲۶]۔ فارسی، عربی اور ترکی مستعارات کے مابین اگرچہ ہندی اور ہندوی مقامی زبانوں کے متنوع اسلوب کی کم ہی نشان دہی کرتی تھی، مگر گلکرسٹ نے ان دو اصطلاحات کو ''بلاشرکتِ غیرے ہندوؤں کی میراث'' قرار دیا اور چنانچہ ہندوستانی اصطلاح کو ہندوستان کی اُس قدیم زبان کے طور پر اس کا اطلاق کیا جس نے مسلمانوں کی آمد سے قبل فروغ پایا[۲۷]۔

نتھانیل ہالہیڈ (Nathaniel Brassey Halhed۔ ۱۷۵۱ء۔۱۸۳۰ء) اور جونز جیسے پیش رَو مستشرقین کے موقف پر اپنی رائے دیتے ہوئے گلکرسٹ نے ہندوستانی زبانوں کی فرہنگ'' مذہب و زبان کے باہمی ربط پر استوار'' ایسی تشریحات کی بنیاد پر ترتیب دی[۲۸] جو اس راسخ یقین پر مبنی تھیں کہ سنسکرت ہندوستان کی تمام زبانوں اور ادب کا ''بنیادی ماخذ'' ہے۔ ''ہندوستانی'' سمیت فارسی، ترکی اور عربی جیسی زبانیں ہندوستان پر بیرونی حملہ آوروں کی زبانوں سے مقامی زبان کی آمیزش کے ذریعے وجود میں آئیں[۲۹]۔

فورٹ ولیم کالج میں گلکرسٹ کی سرپرستی میں شائع ہونے والی مخصوص افسانوی نثر سے زبان کی تعبیر مزید آگے بڑھی۔ استشراقی کتھائیں اب زبانوں کی ہدایات کے واسطے لکھی جانے لگیں۔گلکرسٹ اس بات پر یقین رکھتا تھا کہ ''ہندوستانی'' جسے بعد ازاں غلط طور پر ''اردو'' کا نام دے دیا گیا(جب کہ ثانی الذکر اشرافیہ اور مہذب طبقے کی ترجمانی کرتی تھی) جدید ادب سے عاری ہے، چنانچہ اس نے ''ہندوستانی'' پر ''متعلقہ..... مفید'' کاوشوں کے ذریعے ''استشراقی ادب کے فروغ'' کی ذمہ داری سنبھال لی[۳۰]۔کالج میں اس کے قیام کے دوران مرتب ہونے والی دو کتابیں نہایت دل چسپ ہیں۔ پہلی دی اورئینٹل فیبلسٹ(The Oriental Fabulist۔ ۱۸۰۳ء) ایسپ کے قصوں کی کتاب ہے جس کا ترجمہ ہندوستان کی تجویز کردہ مقامی اور کلاسیکی زبانوں میں شائع کیا گیا۔ دوسری باغ و بہار کالج کے منشی میر امن کا ہندوستانی میں مرتب کردہ فارسی قصوں کا ایک مبینہ ترجمہ ہے جو چار درویشوں کی کہانیوں پر مشتمل ہے۔ مقامی زبانوں میں یہ استشراقی کتھائیں اس بات کی پہلی علامت ہیں کہ کیسے مغربی افسانوی بصیرت کو نوآبادی میں پہلے سے موجود جمالیاتی روایات پر نافذ کر دیا گیا۔

رابرٹ ڈوڈسلے (Robert Dodsley۔۱۷۰۴ء-۱۷۶۴ء) کے ترجمے کی بنیاد پر ایسپ کے قصوں کے پہلے انگریزی پھر رومن ''ہندوستانی''، ''فارسی''، ''برج''، ''بنگالی'' اور بالآخر ''سنسکرت'' میں تراجم شائع کیے گئے[۳۱]۔اَرامُدَن اوّلین قصوں مثلاً دی فیبلس آف بیدپائی (*The fables of Bidpai*۔۱۶۸۸ء) کو مفید تسلیم کرتا ہے کیوں کہ ان میں موجود ''صریح بالواسطہ'' روایت 'readerly hermeneutics' معانی فراہم کرتی ہے، لیکن وہ ڈوڈسلے کے فراہم کردہ اٹھارھویں صدی کے قصوں میں اخلاقیات کے مضمرات کے متعلق محتاط دکھائی دیتا ہے۔ اخلاقی سبق کے ساتھ سادہ اسلوب پر مبنی ڈوڈسلے کے قصے گلکرسٹ کی نظر کرم پاتے ہیں کیوں کہ وہ اُن کے ناصحانہ مضمرات کو فورٹ ولیم کالج کے ادبی منصوبے کے لیے ناگزیر سمجھتا ہے۔

گلکرسٹ کی زیرنگرانی مختلف زبانوں میں کیے جانے والے تراجم میں سے ہر ایک کے ساتھ ایک اخلاقی سبق منتھی کیا گیا ہے، چنانچہ وہ استشراق میں ایک نئے مقصد کے تحت استشراقی کتھا کو ترتیب دیتے ہیں۔دوسرے قصے میں مینڈک اپنی جمہوری حکومت تلے بار بار نئے حکمران کا مطالبہ کرتے ہیں یہاں تک کہ مشتری وہاں ایک سارس نازل کرتا ہے جو سب باشندوں کو کھا جاتا ہے۔ نتیجہ: ''نرم اور مہربان حکمرانوں کو کچھ خامیوں کے ساتھ برداشت کرنا ظلم و جبر کی بڑی بلاؤں کا خطرہ مول لینے سے بہتر ہے[۳۲]۔''

سترھویں صدی کے ایک قصے کا نتیجہ ہی ہے کہ: ''کسی شخص کی جانب سے شکریے کی کم از کم حد یہ ہے کہ وہ اپنے

محسنین پر ظلم و زیادتی سے باز رہے''[۳۳]۔ تیرھویں صدی کے ایک قصے جس میں ہرن کی خودنمائی اس کی موت کا سبب بنتی ہے۔''ہم عموماً اپنے کارآمد اوصاف کی نسبت ظاہری اوصاف کو ترجیح دینے کی غلط فہمی میں مبتلا ہو جاتے ہیں''[۳۴]۔
یہ نتائج اوّلین نوآبادیاتی حکمرانی کے متعلق استشراقی اور سامراجی تشویش کو عیاں کرتے ہیں (اسی قسم کی تشویش گلکرسٹ کی دیگر تحاریر میں بھی ملتی ہے)۔

آخری سبق اس لحاظ سے اہم ہے کہ گلکرسٹ اسی ابتدائی ادبی روایت کو''ہندوستانی'' کے افسانوی ادب کی بنیاد کے طور پر استعمال کرنا چاہتا تھا۔اس مقصد کے تحت گلکرسٹ استشراقی کتھا کو اسلوب اور متن دونوں لحاظ سے سبق آموز بنایا ہے۔ اگلی دہائی میں ایک بے زینت زبان کی چاہت نے شمالی ہندوستان میں جمالیات اور حروف کی ازسرِ نو دریافت کی ضرورت کو جنم دیا۔ بلاشبہ انگلستان میں ادبی ترجیحات کی''زبان ، بلاتصنع اور سادہ'' کی جانب تبدیلی سے سب ہی واقف ہیں[۳۵]۔ الف لیلہ کے مقبول عام ترجمے اور مقبول استشراقی کتھاؤں میں نمایاں یہ طرزِ نگارش سکاٹش نشاۃ ثانیہ کی دیرپا خصوصیت میں شمار ہوتی ہے۔ انگلستان میں فوری طور پر یہ رائج ہوا اور اس کی وسیع تر چکاچوند کی وجہ سے اسے ہندوستانی نوآبادی میں لسانی تعلیم کے لیے ایک موزوں تدریسی ذریعہ سمجھا گیا۔گلکرسٹ اپنی دل چسپی کا محور فورٹ ولیم کالج کے ہدف سے وسیع تر اس امید پر کرتا ہے کہ:''ان قصوں کے ترجمے نے ہندوستانیوں میں اس قسم کی مشق کا ذوق بڑھا دیا ہے،جس کو زیرِ غور لانا ہندوستانی ادب کے لیے مثبت مضمرات مرتب کر سکتا ہے''[۳۶]۔

ایک اور موقع پر وہ لسانی تدریس کے لیے''مختصر اور دل چسپ اسباق یا کہانیوں'' کی افادیت کا ذکر کرتا ہے،لیکن اس کے وسیع تر مقصد کا محور وہی تھا کہ:''ہیسٹنگز اور جونز کے دور میں تعلیم کی استشراقی چکاچوند اب مشرقی علوم کی قبل از وقت ظاہر ہونے والی روشنی کے سامنے ماند پڑ جائے''[۳۷]۔

کلاسیکی زبانوں کی بجائے نئی زبانیں استشراق کے فروغ کا ذریعہ بنیں۔اپنے پیش رو مستشرقین کے برعکس گلکرسٹ کی''ہندوستانی'' اور بعدازاں اس زبان میں چھپنے والی تمام کاوشوں کا مقصد استشراق اور یورپ کا ادبی منظرنامہ تبدیل کرنا تھا۔

ہندوستانی اردو میں استشراقی کتھا: میر امن کی باغ و بہار کا مقدمہ

۱۸۰۳ء میں گلکرسٹ نے''ہندوستانی'' کی تعلیم کے واسطے میر امن کو باغ و بہار لکھنے کا کام تفویض کیا۔ باذوق اردو دانوں، شاہی فنکاروں اور شعرا نے اس کے اسلوب کی اردو زبان سے وابستگی کو فوری طور پر رد کر دیا ،لیکن اسی وقت جدید

مقامی زبان کے استشراقی سرپرستوں کی جانب سے اسے سراہا گیا۔ بھدے طریقے سے جڑی چار درویشوں کی کہانیوں کے ترجمے کا ذکر گلکرسٹ نے ۵۲ جنوری ۱۸۰۲ء میں ایسٹ انڈیا کمپنی کو لکھے گئے خط میں کیا ''میرے طالب علموں کے ہاتھ میں تھمانے کے لیے کوئی معیاری یا قابلِ ذکر نثری کام موجود نہیں ہے''[۳۸]۔

گلکرسٹ کو مقامی زبان میں مساوی ادبی تحریر اس وجہ سے نہیں ملی کیوں کہ جمالیاتی اظہار قدرے خام ''لامتناہی طور پر مختلف عام بولیوں'' سے باہر واقع تھا[۳۹]۔ نصابی کتاب کی اپنی نوعیت کی پہلی ایسی کاوش (جسے میر امن ''اردو'' قرار دیتا ہے) کے طور پر باغ و بہار بیسویں صدی کے اوائل تک نوآبادیاتی تعلیمی نظام کا حصہ بنی رہی۔

اس کی پہلی اشاعت کے دیباچے میں گلکرسٹ ''سادہ اور عام فہم اسلوب'' کی بنیاد پر اس کی تعریف کرتا ہے[۴۰]۔ گیلینڈ اور جونز کا ذکر کرتے ہوئے وہ کہتا ہے کہ ''کہانی بذاتِ خود ایشیا کے آداب و اطوار کی نہایت خوش کن تفصیل بیان کرتی ہے۔گلکرسٹ لکھتا ہے کہ ''کلاسیکی لطافت'' کو برقرار رکھنے اور ''ریختہ'' کے تحفظ کی غرض سے باغ و بہار ہندوستان کی مقبول زبانوں میں شائع شدہ حالیہ کام میں قابل قدر اضافہ ہے[۴۱]۔گلکرسٹ ریختہ (مقامی نام جسے اس نے ہندوستانی کا نام دیا تھا، اور جسے میر امن اردو قرار دیتا ہے) کا لفظ استعمال کرتے ہوئے مقامی زبانوں کے منصوبے کی منظم نوعیت کو تسلیم کرتا ہے۔

قصۂ چہار درویش کے نام سے بھی مقبول باغ و بہار دراصل میر امن کی جانب سے منتخب شدہ اشرافیہ کی زبان ''اردو'' کو سادہ بنانے اور منظم کرنے کی کوشش تھی۔ اردو زیادہ تر دہلی اور لکھنو کے دو حریف درباروں کی زبان تھی۔ یہ اصطلاح بذاتِ خود اٹھارھویں صدی کے اواخر تک کسی زبان کی نمائندگی نہیں کرتی تھی۔ اس کا استعمال قبل از نوآبادیات یا آبادیاتی دائرۂ کار سے دور لکھی گئی تحاریر میں تھا جو دہلی (اُس وقت شاہ جہان آباد کے نام سے جانا جاتا تھا) کے شاہی قلعے یا مخصوص آبادی تک محدود تھیں[۴۲]۔ جب کہ فارسی یا نستعلیق رسم الخط کو ترجیح دی جاتی تھی، ہندوستانی دیوناگری رسم الخط بھی اردو کے لیے کوئی اَن جان نہ تھا۔ اردو کی مزید براہ راست سیاق و سباق دریائے لطافت (۱۸۰۳ء) میں ملتا ہے جو ''اشرافیہ کی لطیف[۴۳]'' زبان کی مختصر، کسی حد تک طنزیہ مگر ایک قابلِ اعتماد رہنما کتاب تھی۔ ترکی، فارسی، پنجابی اور برج اور حتیٰ کہ رسوم الخط کے ساتھ اردو کی اقدارِ مشترک اور اس کی گرامر اور مآخذ کو زیرِ غور لاتے ہوئے انشا کسی نہ کسی حد تک اپنی توجہ اس امر پر برقرار رکھتا ہے کہ اردو زبان دان کے طور پر اس کے لیے سب سے اہم خصوصیت ''فصاحت'' ہے جو کہ بولنے اور لکھنے کی خالص، بلند پایہ اور معیاری طرز ہے۔

ادبی تاریخ کے گنے چنے حوالہ جات کے ساتھ میر امن کا پیچ دار دیباچہ باغ و بہار کو نئی مکالماتی زبان (جسے وہ غلط اور

قابلِ متبادلہ اصطلاحات کی حیثیت سے ''اردو'' اور ''ہندوستانی'' قرار دیتا ہے) میں راستہ ہموار کرنے والی (پہلی) تحریر کے طور پر بیان کرتا ہے۔ اس کا پہلا دعویٰ دہلی کی اردو میں چار درویشوں کی کہانی رقم کرنا ہے جو لکھنو اور دہلی کے شاہی شعرا اور زبان دانوں کے مابین چپقلش کی جانب اظہارِ ناپسندیدگی کرتی ہے۔ اس کا دوسرا دعویٰ یہ تھا کہ گلکرسٹ کی درخواست پر اس نے ''اردو'' زبان کی (بڑی حد تک غلط) توسیع شدہ تاریخ رقم کی۔ تیمور لنگ (۱۳۷۰ء۔۱۴۰۵ء) اور مغل درباروں (۱۵۲۶ء۔۱۸۵۷ء) سے اس کا ناطہ جوڑتے ہوئے میرامن اردو کو مسلمانوں کی میراث قرار دیتا ہے اور ہندوستان میں فارسی تہذیب کی موجودگی کو نظرانداز کر دیتا ہے، اور یہ بات حیران کن نہیں کہ گلکرسٹ کا زبان کے متعلق استشراقی نقطہ نظر یہی تھا۔

دیباچے کے دیگر حصے میں احمد شاہ دُرّانی (۱۷۴۷ء۔۱۷۷۲ء) کے تختہ الٹنے کے بعد میر امن کی کلکتہ کی جانب ہجرت اور گلکرسٹ اور لارڈ ویلیزلی (۱۷۶۰ء۔۱۸۴۲ء) کی مدح سرائی کرتے ہیں۔ نوآبادیاتی حکمرانوں کی مدح سرائی (جو کہ اگرچہ فورٹ ولیم کالج کی بیشتر تحاریر میں موجود ہے) امن کے ذاتی تجربے سے پیوستہ ہے، ادبِ عالیہ کے مرکز دہلی کے زوال کے بعد نئے اور جدید ادبی کلکتہ کے ابھرنے سے کسی حد تک نقصان کی تلافی ہوسکتی تھی۔ انگریزوں کے سائے تلے ''ملک کی خوش قسمتی'' یہ تھی کہ ''شیر اور بکری ایک گھاٹ پر پانی پیتے تھے'' اور ''علم کی نہریں بہہ نکلیں''[۴۴]۔

نوآبادیاتی حکومت (جس کے سائے تلے میر امن کو عارضی پناہ گاہ ملی تھی) کی نہایت تعظیم کرتے ہوئے باغ و بہار کے ذریعے ایک ایسے ملک میں تعمیرِ نو اور تجدید کے ایک سلسلے کی بنیاد رکھتا ہے جو پہلے افغان حملہ آوروں کے ہاتھوں تباہی سہہ چکا ہے۔

روایت کی ساخت کے اعتبار سے باغ و بہار اور انگریزی الف لیلہ میں بہت مماثلت ہے۔ دونوں کہانی گوئی، بالخصوص داستان اور قصہ، فرضی زبانی روایتوں، جرأت مندانہ رومانس اور مہماتی شاہی اور مقبول اصناف سے مستعار لیے گئے زبان و بیان پر مبنی ہیں[۴۵]۔ ہند-فارسی کمزور ثقافتی آمیزش سے جنم لینے والی داستان نے اردو میں نہایت مقبولیت حاصل کی اور سترھویں صدی کے مغل بادشاہ اکبر ثانی کے دور میں درباری سطح پر نہایت رسمی فن کے طور پر ابھری[۴۶]۔ جب کہ گیان چند جین (Gyan Chand Jain ۱۹۲۳۔۲۰۰۷) اور فرانسیس ڈبلیو پریچیٹ (Frances W. Pritchett ۔پ: ۱۹۴۷ء) جیسے محققین باغ و بہار داستان، قصہ، یا دونوں شمار کرتے ہیں، حقیقت یہ ہے کہ یہ ان دونوں میں شامل نہیں۔ اس کا سبق آموز موڑ، محدود پلاٹ اور جغرافیائی سیاق و سباق ایک ایسے سانچے اور مقصد کی نشان دہی کرتے ہیں جو استشراقی کتھا کا خاصہ ہیں۔ قصہ اور بالخصوص داستان امن کی تحریر سے متبادل غایاتیات اور دنیاوی نقطۂ نظر کی رو سے بالکل مختلف ہیں جو شمس الرحمٰن فاروقی (۱۹۳۵ء) ''غیر سبق آموز'' قرار دیتے ہیں[۴۷]۔ باہم رسمی طور پر مختلف ہندی و فارسی اصناف داستان اور قصہ کو ملانے والی یکساں اور حتمی

خصوصیات ان کا زبان و بیاں کا معیار ہے جس پر باغ و بہار پوری نہیں اترتی۔

باغ و بہار کی باہمی طور پر مربوط کہانیاں خلافت عثمانیہ (۱۴۵۳ء۔۱۹۲۲ء) کے پس منظر میں لکھی گئیں۔ چار شہزادے درویشوں کا بھیس بدل کر یمن، فارس اور چین سے ہوتے ہوئے قسطنطنیہ میں بادشاہ آزاد بخت سے جا ملتے ہیں۔ ان کی مہمات اور ناگہانی آفات کتھا کے انجام پر خدائی مددگار بادشاہ، جو کہ انتہائی طاقت ور مگر مطلق العنان حکمران ہے، کی مداخلت سے باہمی طور پر حل ہو جاتی ہیں۔ جب کہ فارسی، عربی اور اردو کے مطبوعہ افسانوی ادب سے اخذ شدہ ان کہانیوں میں کوئی انوکھا پن نہیں ہے، اور ان میں سے اکثر واقعات الف لیلہ کی کہانیوں کا سرقہ ہیں۔ ہر درویش کی مایوسی کی داستان میں حضرت علی کی تلوار تھامے ایک پراسرار گھڑسوار کوئی کہاوت سناتا ہے، جو ناصحانہ ادب کی مثال ہے جب کہ اس سے قبل اردو ادب میں بہت کم سبق آموز مواد پایا جاتا تھا۔ پہلے درویش کی کہانی جب نہایت نازک موڑ پر پہنچتی ہے تو پراسرار خدائی مددگار ظاہر ہوتا ہے اور کہتا ہے، ''مایوسی کفر ہے۔ جب تک سانس، تب تک آس۔ بعینہ جب چوتھا شہزادہ پہاڑ سے چھلانگ لگا کر جان سے ہاتھ دھونے ہی والا تھا کہ گھڑسوار اسے بتاتا ہے، خدا کی رحمت سے مایوس نہ ہو''[۴۸]۔

ہر دفعہ جب گھڑسوار کسی درویش کے سامنے آتا تو ہدایات کا مقصد صرف ایک تھا: اچھائی کا بدلہ بالآخر اچھائی سے ملے گا جس کی طرف ان کا امام سے ملتا جلتا مددگار راہ نمائی کر رہا تھا۔ چار درویشوں کی کہانی کا اختتام راوی (مصنف) کی اس دعا کے ساتھ ہوتا ہے؛ تمام بھٹکے ہوئے راہیوں کو ان کی منزل مل جائے۔

جو کہ شاید میر امن کی جانب سے ملازمت اور تنخواہ عطا کرنے پر ایسٹ انڈیا کمپنی کی طرف ممنونیت کو ظاہر کرتا ہے۔ قطعی طور پر یہ دعویٰ نہیں کیا جا رہا کہ باغ و بہار سے قبل ہندی و فارسی داستانیں اور افسانوی ادب نصیحت اور روحانی تصور سے عاری تھا۔ مثال کے طور پر سترھویں صدی میں لکھی گئی فارسی شاعر سعدی (۱۲۱۰ء-۱۲۹۱ء) کی کتاب گلستان (۱۲۵۸ء) کی حکایات، کہانیاں اور نظمیں انسانی حالت کے عمیق فہم حاصل کرنے کا ذریعہ سمجھی جاتی تھیں۔ تاہم باغ و بہار گلکرسٹ کے قصوں سے بڑی حد تک مماثلت رکھتی تھی جو اخلاقی اسباق مذہبِ اسلام کی رو سے بیان کرتا ہے اور نتیجتاً نوآبادی حصار سے باہر کے افسانوی ادب سے ایک غیر حقیقت پسندانہ فاصلہ اختیار کرتا ہے۔

سترھویں اور اٹھارھویں صدی کے اوائل میں فورٹ ولیم کالج سے باہر شائع ہونے والی اردو کی تخلیقات اس بات کی عکاس ہیں کہ ایسٹ انڈیا کمپنی کی زیرِ نگرانی مرتب شدہ تحاریر نے نوآبادی حصار سے باہر کے ادبی سیاق و سباق کو کس حد تک نظرانداز کیا ہے۔ اس دور کی دیگر ادبی تصانیف جیسا کہ انشاءاللہ خان انشا (۱۷۵۲ء۔۱۸۱۷ء) کی رانی کیتکی کی کہانی

(۱۹۳۳ء)اور عیسوی خان بہادر کا قصۂ مہر افروز و دلبر (۱۹۶۶ء) اپنے جمالیاتی حسن میں کسی قسم کی اخلاقیات اور ادبی اصلاح کا مقصد نہیں لیے ہوئے۔ رانی کیتکی کی کہانی مشکل فارسی تراکیب کو ترک کرنے کا عزم لیے ہوئے بھی اپنے معیار کو گرنے نہیں دیتی۔ایک پری اور شہزادے کی داستانِ محبت قصۂ مہر افروز و دلبر برج کو اعلیٰ پائے کی فارسی سے ملاتی ہے۔ اس تحریر (باغ و بہار) کا دوسرا حصہ'' انتہائی بے ڈھنگے انداز میں ہر قسم کے معاملے پر دی گئی نصیحتوں کا ملغوبہ''[۴۹] ہے۔ لازمی طور پر نجات یا خوشی کے وصف پر مبنی فرماں برداری اور اچھائی کی باقاعدہ اور ارادی نصیحتوں کو عام بول چال کی زبان میں پیش کر کے پھر فورٹ ولیم کالج کے استشراقی علما کے متعارف کردہ ادبی معیارات کے ذریعے اردو روایت میں داخل ہوتے ہیں۔ چنانچہ باغ و بہار مقامی زبانوں میں پہلے سے موجود کہانی گوئی اور لسانی روایات کو استشراقی کتھا کے استشراقی مقاصد سے جوڑنے کا نتیجہ ہے۔

فرانسس ڈبلیو پریچیٹ سمیت جنوبی ایشیا کے متعدد محققین ان تحاریر کو ساختیاتی رجحان کے اعتبار سے دیکھنے کی طرف مائل ہیں، جب کہ وہ اس کی تشکیل کی پیچیدہ تاریخ کو نظرانداز کر دیتے ہیں۔مارویلس انکاؤنٹرز (Marvelous Encounters۔۱۹۸۵ء) میں پریچیٹ فورٹ ولیم کالج کی تحاریر کو ''شمالی ہندوستان کے ابتدائی قصے'' قرار دیتے ہوئے قصوں اور داستان کی زبانی روایت کو بالواسطہ طور الگ کر دیتی ہے [۵۰]۔ بہ الفاظ دیگر پریچیٹ کا باغ و بہار کا مطالعہ یورپ پر مرکوز ایسے ادبی ارتقا کو مدِنظر رکھتا ہے جس کے پسِ منظر میں یہ تحریریں ابھر کر سامنے آئیں۔ فورٹ ولیم کالج کی ضروریات پر بحث کرتے ہوئے امن کی یہ تحریر اس کے چناؤ سے قبل کے ''قصہ'' سے مطابقت نہیں رکھتی۔ ایک متوازی مثال کالج سے مرتب اور شائع ہونے والی ہندی افسانوی تحاریر ہیں جو بھٹناگر کے مطابق قصے کے طور پر، اور پڑھنے کے واسطے عام بول چال کے اوسط اسلوب میں لکھی گئی باغ و بہار اٹھارھویں اور انیسویں صدی کے اوائل میں اردو کی پروان چڑھنے والی اصناف اور جمالیاتی رجحان سے بہت مختلف ہے [۵۱]۔غیر مانوس جمالیاتی اور لسانی ماحول کی طرف بڑھتے ہوئے استشراقی کتھا تعلیمی منتقلی کا ہتھیار بن جاتی ہے۔ یورپی استشراقی کتھائیں مقبول اور بدیسی، صریحاً مجروح شدہ (renegade)افسانوی فن پاروں کی حیثیت رکھتی تھیں، لیکن جب شمالی ہندوستان کے بالکل مختلف اور دشوار (exacting) مجموعۂ لسان میں انھیں ڈھالنے کی کوشش کی گئی تو اس نے اردو کی باریکیوں سے صرفِ نظر کیا اور بجا طور پر اس کی روایتی اصناف اور مواد کو تبدیل کر دیا۔

اردو میں مزاحمت، باقیات اور نوآبادیاتی ادب

ابتدائی طور پر فورٹ ولیم کالج کی تحاریر ایسٹ انڈیا کمپنی کے حلقوں میں ہی تقسیم کی گئیں۔لیکن انیسویں صدی کی

دوسری اور تیسری دہائی تک ان میں سے متعدد تحاریر شمالی ہندوستان کے ادبی حلقوں میں بھی داخل ہو چکی تھیں۔ بڑے پیمانے پر اس پھیلاؤ کا واضح ترین راستہ کمپنی کی زیرِ نگرانی چلنے والے کالجوں اور سکولوں سے نکلتا تھا، کیوں کہ یہ (کالج) مقامی مضامین کی تعلیمِ نو کی غرض سے فورٹ ولیم کا نصاب استعمال کرتے تھے[52]۔ امن کے بدترین ناقد رجب علی بیگ سرور (۱۷۸۲ء۔ ۱۸۶۷ء) کا تعلق لکھنو کے حریف دربار سے تھا جس نے باغ و بہار کے مقابلے میں نہایت کلاسیکی اور عمدہ اسلوب بیان میں فسانۂ عجائب تحریر کی۔ تحریر میں سادگی اور اخلاقیات پر نوآبادیاتی فتووں سے آزاد سرور کی قصہ نما تحریر لکھنوی دربار اور شاہانہ جمالیات کا ذکرِ خیر کرتی ہے اور شمالی ہندوستان کے نوابوں اور شہنشاہوں کے درباروں میں رائج فارسی قصص پر استوار تصور کی آئینہ دار ہے۔ دنیا کی حسین ترین عورت، باتیں کرنے والے طوطوں، پریوں کی کھوج پر مبنی شہزادہ جہاں عالم کی کھوج کی کہانی فسانۂ عجائب اخلاقیات سے پر میر امن کی باغ و بہار کے برعکس کہانی گوئی کی رائج طرز اپناتی ہے۔

سرور کے فسانۂ عجائب کا ابتدائیہ اصطلاح ''اردو'' کی تخلیقی تاریخ دانی کے سلسلے میں ایک کلیدی تحریر ہے، جسے عموماً لکھنو کے حکمران نواب نصیرالدین حیدر (۱۸۰۳ء۔ ۱۸۳۷ء) کی خدمت میں پیش کی گئی کاوش اور محبوب شہر سے مصنف کی جلاوطنی کے خاتمے کی استدعا تھی۔ سرور، فسانہ کے حوالے بیان کرتے ہیں:

> '' کہنے کو قصہ ہے، کہانی ہے؛ ہر جا تصویر کھینچی ہے، مُرقع مانی ہے۔ ہر صفحہ رشکِ گلزار، باغ سراپا بہار ہے؛ مگر حاسد کے دل میں کھٹکتا ہے، خار ہے۔ ایسی مَتاعِ گراں بہا کس گنجینے میں ہے، جس کی جگہ ذی فہم قدر شناسوں کے سینے میں ہے۔ باریک بیں، نکتہ سنج، مرنجاں مرنج، خود دیکھ لیں گے کہ اور نسخوں میں کیا ہے، اور اس میں کیا لکھا ہے۔ فصاحت کا دریا بہا دیا ہے''[53]۔

سرور کی توجہ کا مرکز کرداروں یا مرکزی خیال کی بجائے کہانی کا اسلوب تھا۔لیکن یہ اسلوب کی محض ایک مشق نہ تھی۔ یہ زیادہ تر فصاحت پر مرکوز ہے، اور سرور اپنے قارئین کو متن میں کسی قسم کی ''کوئی غلطی یا خرابی پانے'' کی صورت میں ''کھوجنے اور تصحیح کرنے'' کی دعوت دیتا ہے[54]۔سرور امّن پر چوٹ کرتے ہوئے اختتام کرتے ہیں کہ'' لکھا تو ہے کہ ہم دلی کے روڑے ہیں؛ پر، محاوروں کے ہاتھ پاؤں توڑے ہیں''[55]۔

> سرور امن کے استعمال کردہ باغ اور بہار کے استعارے پر طنز کرتے ہوئے کہتا ہے کہ:
> اگر شاہ جہاں آباد کہ مسکن اہل زبان، کبھی بیت السلطنت ہندوستان تھا؛ وہاں چندے بودو باش کرتا، فصیحوں کو تلاش کرتا؛ اُن سے تحصیل لا حاصل ہوتی، تو شاہد اس زبان کی کیفیت حاصل ہوتی۔ جیسا کہ میر امن صاحب نے قصۂ چہار درویش کا باغ و بہار نام رکھ کر کے خار کھایا ہے[56]۔

عامر مفتی سرور کی بلا کی حاضر جوابی کو فورٹ ولیم کے مکالماتی طرزِ اسلوب کا رد قرار دیتا ہے لیکن میر امن کے انداز پر سرور کی تنقید باغ و بہار سے متعلقہ اردو ادبی روایات کی نئی بحث کو جنم دیتی ہے۔ فورٹ ولیم کالج کے طلبا کے استفادے کے لیے سادہ کہانیوں کے طور پر استعمال ہونے کی بجائے باغ و بہار دہلی اور لکھنو کی رقابت پر پوری اترتی اردو جمالیات کی بحث میں مشکل مقام پر آ کھڑی ہوئی۔ تب ہی سرور کا غلط مطالعہ ''اردو اصطلاح'' کی نوآبادیاتی تبدیلی کے خلاف پہلی مزاحمت سمجھی جانی چاہیے، چوں کہ اشرافیہ سے وابستہ اور جمالیاتی حسن پر استوار زبان کو نہایت سادہ اور مکالماتی میں تبدیل کیا جا چکا تھا۔ ''غلط مطالعہ'' کا لفظ باغ و بہار پر سرور کے مطالعہ میں سیاق سباق اور منشا کو نظر انداز کرنے کو ظاہر کرتا ہے۔ لکھنو کے زبان دان افراد امن کو سمجھنے کی کوشش میں اس کام کا مرکزی خیال اور اسلوب کی سرپرستی کرنے والی نوآبادیات عناصر کو نظر انداز کر دیتے ہیں۔ تاہم اس قسم کے مطالعہ جات اور ردِعمل امن کے مصنوعی طور پر مرتب کردہ کام کو (نوآبادیاتی حدود سے باہر سمجھی جانے والی) اردو روایت کی ادبی تصانیف میں شامل کر لیتے ہیں۔

فورٹ ولیم کی محفوظ شدہ دستاویزات میں بڑی حد تک خلیل خان اشک (فورٹ ولیم کالج سے وابستگی کا زمانہ ۱۸۰۱ء۔ ۱۸۰۴ء) کی عدم موجودگی محسوس کی جا سکتی ہے جو ایک اور منشی تھے اور داستانِ امیر حمزہ کی اوّلین اشاعتوں کے حوالے سے ایک مشہور داستان گو تھے۔ جب کہ امن کے کام کی اہمیت ایسٹ انڈیا کمپنی کے سکولوں اور کالجوں میں مسلم تھی، گلکرسٹ کی فورٹ ولیم کالج کی سرگزشت میں شاذونادر ہی اشک کی داستان گوئی کا ذکر کیا گیا ہے، اور ساتھ ساتھ سکول کے نصاب سے بھی غائب نظر آتی ہے۔ اگرچہ کالج میں تدریسی مقاصد کے لیے تجویز کی گئی صنف ''داستان'' (جو کہ شمالی ہندوستان کے درباروں اور اشرافیہ کی محفلوں میں نہایت مقبولیت رکھتی تھی) ان لسانی اور ناصحانہ معیارات پر پوری نہ اُتر پائی جن پر جدید اردو ادب ترتیب دینا مقصود تھا۔ اشک کے کام کا دیباچہ میر امن سے قطعی مختلف ہے۔ ''مسٹر گلکرسٹ کی درخواست پر نوآموزوں کے فائدے کے لیے میں نے ہندی زبان کا یہ قصہ اردو معلیٰ میں لکھا تا کہ معزز نوجوان طالب علموں کے لیے پڑھنے میں آسانی ہو''[۵۷]۔

حیران کن امر یہ ہے کہ اشک اپنی تحریر کی زبان کو ''ہندی'' کہتا ہے، جو کہ گلکرسٹ فارسی اور عربی سے عاری ہندو زبانوں کے لیے مخصوص کر چکا تھا۔ اگرچہ ہندی کی بطور سنسکرت سے قربت زبان کے باقاعدہ استشراقی تقسیم کا فورٹ ولیم کالج میں آغاز ہو چکا تھا، اشک ہندی اور اردو میں کوئی فرق نہیں برتتے۔ یہاں وہ شاید یہ اشارہ دینے کی غرض سے کہ موجودہ کتھا ایک لمبی کہانی کا حصہ ہے، لفظ ''قصہ'' پر زور نہیں دیتے۔ ان کے قصے کی زبان سادہ اور مکالماتی اوصاف سے بہت دور ہے۔ ان کی زبان دانی اور اسلوب غیر مقامی طلبا کو ملحوظ خاطر نہیں رکھتے اور واقعات کے تسلسل میں ابھر کر آئے۔ نئے بادشاہ کی

پیدائش اس کی مثال ہے:

> ''جب کہ نو مہینے گزر گئے ایک روز گھڑی پر دن چڑھا کہ محل کے اندر سے ایک خواجہ سرا آیا اور کچھ آہستہ سے بادشاہ کے کان میں کہہ کر چلا گیا۔ بادشاہ نے اسی وقت دیوان برخاست کر کے خلوت کیا اور خواجہ بازارحمزہ کو بلوا بھیجا اور فرمایا تم ساعت کی تولّد سعد ہو، ہمارے گھر میں بیٹا ہوا چاہتا ہے۔ جو چشمۂ خاص جو کوئی برس سے سوکھ گیا تھا، آج خود بخود پانی آ گیا اور رواں ہوا۔ بازارحمزہ نے بموجب اسی خوشی نوشیروان نام رکھا اور بعضے راوی کہتے ہیں کہ تولّد کے وقت بادشاہ کے ہاتھ میں جام شراب کا تھا۔ بازارحمزہ نے زبانِ فارسی میں بادشاہ سے کہا: اے قبلۂ عالم نوش رواں کن''[۵۸]۔

اشک ابتدائی قاری کی آسانی کے لیے اسلوب کو سہل نہیں کرتا ۔حمزہ کی خوش بیانی بیان کرتے ہوئے فارسی اختیار کرلیتا ہے اور نوشیروان کی ولادت کو خالص فارسی الفاظ کے ذریعے بیان کرنے کو ترجیح دیتا ہے۔زبان کے درست قواعد و انشا سے کہیں دور اشک صنفِ داستان کا مخصوص لب ولہجہ استعمال کرتا ہے۔متنوع واقعات سے مالامال طویل داستان میں شہزادے کی ان ہونی ولادت اور سلطنت کی جان میں جان آنے کا واقعہ سیاسی پس منظر اور تدریسی مقاصد سے لاتعلق ہے۔نوشیرواں کی ولادت صرف امیرحمزہ کی درازعمر کے واقعات سے منسلک ہے۔ بیک وقت خوشی، یک جائی، افسوس،خام اور تصوراتی احساسات کا حامل 'نوشیرواں کی ولادت کا قصہ' ایرانی سلطنت کو نیا رخ دیتا ہے کہ جب نوشیرواں اور اس کے نجات دہندہ حمزہ کی زندگیاں یکجا ہوتی ہیں۔ داستان کے موضوعات حمزہ اور اس کی مہمات کی حد تک ہی محدود ہیں، اور اس کا اسلوب ان واقعات کی ڈرامائی قرأت سے قطعی مطابقت رکھتا ہے۔

جدید نوآبادی میں اردو کے بگاڑ کے ارتقائی سفر کی کھوج لگانا بھی نہایت اہم ہے۔فورٹ ولیم کے دور شمالی ہندوستان میں ادبی ڈھانچے کی تشکیلِ نو کچھ اس طرح کرتا ہے کہ داستان گوئی کی پہلے سے موجود روایت (جس میں دربار میں داستان کی قرأت اور اس مقصد کے لیے لکھے جانے کا رواج شامل ہے) کالج کے منظور کردہ اسلوب اور موضوعات پر مبنی قصے نما تحاریر میں تبدیل ہوگئیں۔ جیسا کہ امیرحمزہ کی داستان کے مؤثر مطالعے میں شمس الرحمٰن فاروقی کے مطابق داستان جیسے واقعات نگاری کے اس اسلوب کے غیر واضح مطالبے نے نقل کو مشکل بنا دیا۔ اگرچہ باغ و بہار ''جادو، دیو، چھومنتر اور پریوں'' کو آگے بڑھا سکتی تھی، لیکن اس نے داستان کے لازمی جزا (رزم،طلسم،عیار، بزم اور مقدر) کو دوبارہ تخلیق نہیں کیا۔ اس میں لامتناہی طوالت نہیں پائی جاتی؛ ''انتہائی مصنوعی، ضخیم، اور اکثر و بیشتر (سامعین کو چونکا دینے کی غرض سے) پیچیدہ زبان''؛ یکساں واقعات کی بارہا قرأت اور پھیلی ہوئی داستان کی ناقابلِ پیش گوئی نوعیت[۵۹]۔

''زبانی سنانے کی غرض سے''بطورِ نثری صنف داستان ''ہمہ قسم نثر کی مثالوں'' اور ''الفاظ، تراکیب اور محاوروں کے خزانے'' کی حامل ہے[۶۰]۔ اشک داستانِ امیر حمزہ کے ترجمے کو تحریری صورت میں لانے والے پہلے شخص نہ تھے، لیکن ان کا نسخہ یقینی طور پر گلکرسٹ کے قائم کردہ ہندوستانی پریس کی پہلی اشاعت تھی[۶۱]۔ اُس وقت شمالی ہندوستان کے اعلیٰ حلقوں میں داستان کی مقبولیت اور شہری مضافات جیسا کہ دہلی میں اس کی مسلم کشش کے باوجود گلکرسٹ [۶۲] نے اشک کے متعلق ملے جلے جذبات کا اظہار کیا ''وہ جو خود کو شہنشاہوں، شہزادوں اور امرا کا موروثی داستان گو سمجھتا ہے۔''

گلکرسٹ کے نزدیک داستان ''ہندی زبان کے سرپرستوں اور پرستاروں'' کی جانب سے قدردانی پانے والا ''عظیم المرتبت روایت اور تبدیلی کا لازوال سرمایہ'' ہے، ''دورِ حاضر میں استشراقی knight arrantry اور harlequinism بہت سی دل کشیوں کو بمشکل ہی پا سکتے ہیں''[۶۳]۔

داستانِ امیر حمزہ جو کہ تفریحی لیکن اسلوب کے اعتبار سے بہت سیر حاصل اور مقصدیت کے لحاظ سے بے میلان ہے، استشراقی کتھا کا مقابلہ کرتی ہے۔ شاہی کرداروں کے باوجود یہ داستان نہایت آزاد خیال ہے؛ اس کی کہانی کی حدود غیر معین ہیں جس بنا پر اس میں بے شمار کرداروں کو جگہ مل گئی ہے؛ اسلامی قوانین سے بہت دور اس کی روایات بے ساختگی اور تناسب لیے ہوئے ہیں۔ تاحال داستانِ امیر حمزہ انیسویں صدی کی استشراقی نثر کے نوآبادیاتی سرپرستوں سے پذیرائی نہ مل پائی۔ فورٹ ولیم کالج میں مرتب کیے جانے والے نصاب میں اسے جگہ نہ مل پائی اور نتیجتاً مقامی سکولوں کے لسانی نصاب میں بھی شامل نہ ہو سکی[۶۴]۔ مرکزی کردار کے ہم راہی عیار کی طرح غیر مستحکم اور غیر یقینی مرکزی کردار کے ساتھ داستان مقامی طلبا کو وہ ناصحانہ ساخت فراہم نہیں کرتی جو کہ استشراقی لسانی کہانیوں کا خاصہ ہے۔ صدی کے اختتام پر داستان اور داستان گوئی کی روایت شمالی ہندوستان میں مکمل طور پر دم توڑ گئی، باوجودے کہ مقامی عظیم ناشرِ کتب منشی نول کشور (۱۸۳۶ء۔۱۸۸۵ء) نے اس کی حفاظت کے لیے ان تھک محنت کی اور ۱۸۹۳ء میں داستانِ امیر حمزہ کی چھیالیس ضخیم جلدیں شائع کیں۔

بول چال کے ساتھ اردو کو جوڑتے ہوئے اور اس کے تاریخی سیاق و سباق کو مسلمان حملہ آوروں کی ہندوستان آمد کا پس منظر ڈھونڈتے ہوئے امن اور گلکرسٹ نے اردو سے اُس سے وسعت چھین لی جو اس کا خاصہ تھی۔ اس کی بجائے باغ و بہار اور (۱۸۰۸ء میں شائع شدہ فورٹ ولیم کالج کی ایک اور تحریر) آرائشِ محفل (۱۸۰۲ء) اور گلکرسٹ کی تجویز کردہ تحاریر کالج اور اس کے ساتھ منسلک ایسٹ انڈیا کمپنی کے سکولوں اور کالجوں کے ''اردو'' نصاب کا حصہ بنی رہیں۔ اگرچہ باغ و بہار کو انیسویں

صدی کے اواخر میں سب سے زیادہ فروخت ہونے والی کتاب کا اعزاز حاصل ہوا، لیکن اردو میں اس کے غلط داخلے پر تنقید ہوتی رہی اور متعدد زبان دان بشمول عبدالحلیم شرر (۱۸۶۰ء-۱۹۲۶ء) اس کے دعووں کے شدید ناقد رہے اور سامراجی تعلیم کے ذریعے اس کے تسلط پر سوال اٹھاتے رہے[۶۵]۔ بابائے اردو مولوی عبدالحق (۱۸۷۰ء-۱۹۶۱ء) باغ و بہار کو فصاحت وسلاست کی کلاسیکی مثال قرار دیتے ہیں[۶۶]۔ یہی تضاد اس بات کی علامت ہے کہ اردو میں ہونے والی ناقابلِ تنسیخ تبدیلی کے بعد، فورٹ ولیم کالج کے منصوبے کے متعلق مولوی عبدالحق کی داد وتحسین محض ایک صدی میں اس کے سرایت کر جانے کی دلیل ہے۔

''ہندوستانی'' کو فروغ دینے کی گلکرسٹ کی جدوجہد کے نتیجے میں حریف زبان ''ہندی'' وجود میں آ گئی۔ ''ہندی'' کی لغت کو سنسکرت سے جوڑا گیا اور یہ بات مان لی گئی کہ یہ اردو کے لیے استعمال ہونے والے عربی، فارسی رسم الخط ''نستعلیق'' کی بجائے ''دیوناگری'' رسم الخط میں لکھی جاتی رہی ہے۔ جونز کے طالب علم ہنری کولبروک (جو کہ اب فورٹ ولیم کا پروفیسر ہے) کی حمایت یافتہ ہندی زبان میں ابتدائی طور پر زیادہ تر للّو جی لال (۱۷۶۳ء-۱۸۳۵ء) کی تصانیف پریم ساگر (۱۸۰۳ء)، بیتال پچیسی (۱۸۰۵ء)، راجنیتی (۱۸۰۹ء) سامنے آئیں۔ ہندی کے کلاسیکی کام کے طور پر شہرت پانے والی ان تصانیف کی حیثیت باغ و بہار سے چنداں مختلف نہیں، جو استشراقی منصوبے کے تحت مصنوعی طور پر نافذ کی گئیں اور ''لسانی اور ادبی indigeneity'' کو ''جدت پسندی'' کی علامت سمجھتی ہیں[۶۷]۔ اگرچہ اس مقالے میں ہندوستانی نوآبادی میں استشراقی کتھا کے جنم لینے اور فروغ پانے کا سوال زیادہ تر اردو کے پس منظر میں اٹھایا گیا ہے، لیکن یہ مذہبی وابستگی کی حامل جدید سیاسی مقامی زبانیں اس معاملے میں بہت حد تک مماثلت رکھتی ہیں۔ ادبیت، جو کہ اب فورٹ ولیم کالج، نوآبادیاتی تعلیمی اداروں اور نوآبادیات میں کام کرنے والے مقامی ناشروں جیسے اداروں کے ذریعے جانچی جاتی ہے، کسی طور آزاد خیال عمل نہیں ہے۔

جدید استشراقیت سے رونما ہونے والی تبدیلیوں کا جائزہ لینے کا عمل ابھی تشنۂ تکمیل ہے۔ اس مضمون کا مقصد یہ ظاہر کرنا رہا ہے کہ استشراقی روایات، جو اکثر ثانوی شکلوں (مثلاً استشراقی کتھا) میں ظہور پذیر ہوتی ہیں، کا جائزہ بہت کم لیا گیا ہے خصوصاً جب ہم انگریزی دائرے سے باہر نکل کر سوچنے کی کوشش کرتے ہیں۔ دارالحکومت میں گالاند کی الف لیلہ اور دوسری باغیانہ شرقی کہانیوں جیسی تخلیقات نے تنقید، مزاحمت اور تبدیلی کی راہ ہموار کی۔ لیکن فورٹ ولیم کالج اور اس کی ادبی سرپرستی تو اٹھارویں اور انیسویں صدی کا ایسا عالمی ادب سامنے لاتے ہیں جو مافوق الفطرت محسوس ہوتا ہے۔ ظاہری طور پر فورٹ ولیم کالج اور اس کے بعد والے اداروں مثلاً دہلی کالج کا کردار شمالی ہندوستانی نوآبادی میں فنِ تعلیم کی ترتیبِ نو میں تھا۔ لیکن ان اداروں کے کارناموں میں برابر میں جمالیاتی ترجیحات، لسانی اسلوب اور ادبی مقاصد کی ترتیبِ نو بھی شامل تھی۔

متعدد ''تاریخی آفاقیتیں''[۶۸] اس وقت محض دارالسلطنت کے قومی ادب میں موجود تھیں۔ ہندوستانی نوآبادی میں تو داستان جیسے واقعات نگاری کے اسالیب جو یورپی ادبیت سے ہم آہنگ نہیں تھے، ایسے اداروں سے لیے گئے جن کا مقصد نئے ادبی شاہ پارے تخلیق کرنا تھا۔ شاید یورپ سے باہر استشراقی کتھا کی میراث آفاقیت نہیں بلکہ یہی نئے ادبی شاہ پارے تخلیق کرنے کی جستجو تھی۔

اپنے نام کے ساتھ جڑی استشراقی تاریخ کے بوجھ تلے دبی ہوئی اردو زبان کو اسلام اور ہندوستان (اور پاکستان) میں اسلامی سلطنتوں سے تعلق کو اپنانے اور اس سے متاثر ہونے پر مجبور کیا گیا۔ فورٹ ولیم کالج سے مانگی ہوئی ادبیت سے ایسا داستانوی ادب وجود میں آیا جو ضابطۂ اخلاق کو زبان کا جزو سمجھتا ہے۔ اگرچہ یہ تعلق صنف، خاکے اور اسلوب کے بے ضرر سے سوالات سے شروع ہوا (جیسے باغ و بہار میں ہے) لیکن انیسویں صدی میں یہ اتنا پیچیدہ ہو گیا کہ اسے اب ہم صرف بغاوتِ ہند، شاہانہ کلچر کے زوال اور شمالی ہندوستان میں ہندو اور مسلمان قوم پرستوں کے عروج کے ذریعے ہی سمجھ سکتے ہیں۔ یہ کہنا بے جا نہ ہوگا کہ انگریزی استشراقی کتھا کے اثرات پھیل کر مقامی اور انگریزی، دونوں طرح کی مابعد نوآبادیاتی فکشن تک پھیل گئے جس میں سلمان رشدی (پ: ۱۹۴۷ء)، ندیم اسلم (پ:۱۹۶۶ء) اور انتظار حسین (۱۹۲۳ء-۲۰۱۶ء) کا تخلیق کردہ ادب شامل ہے۔ مقامی اور انگریزی فکشن پر یہ اثرات ان ادبی روایات کی نشانیاں ہیں جنھوں نے یورپ کی طویل اٹھارھویں صدی میں جنم لیا۔ ان کا ظاہر ہونا ہندوستان میں نوآبادیاتی دور میں متون کی تصنیف میں نمایاں مسلم تاثر کی عکاسی ہے۔ باغ و بہار، اس کے اثرات اور ۱۸۵۷ء کے بعد مسلمانوں کی اصلاح کی تحریک اس کی نمایاں مثالیں ہیں۔

تقابل کرنے والوں کے طور پر آج ہماری یہ ذمہ داری ہے کہ ہم ادبی تواریخ کو مذہب، قومیت بلکہ یہاں تک کہ قومی تواریخ کے طور پر بھی نہ دیکھیں بلکہ ان عمودی اور غیر لچک دار طریقوں سے ہٹ کر دیکھیں۔ اردو اور ہندی جیسی جدید مقامی زبانوں کے ادبی شاہکاروں اور اس کے ساتھ ساتھ معاصر اصناف جیسے بھارتی یا انگریزی داستانوی ادب کو برطانوی حکومت اور قومیت پرستی اور قومی شناخت کے بیانیوں کے مشکل، ظاہری طور پر غیر متوقع اور کسی حد تک مسلسل امتزاج کے طور پر دیکھا جانا چاہیے۔

حواشی و حوالہ جات

* (پ:۱۹۸۶ء) اسسٹنٹ پروفیسر، کمپیریٹیو لٹریری اینڈ کلچرل سٹڈیز، لمز، لاہور۔

** مترجم: (پ:۱۹۹۸ء)، طالب علم، مینجمنٹ سائنسز، لمز، لاہور۔

نوٹ: مریم واصف خان کا یہ تحقیقی مقالہ ''The Oriental Tale and the Transformation of North Indian Prose Fiction''، امریکا سے

ڈیوک یونیورسٹی پریس کے شائع کردہ رسالے MLO (Modern Language Quarterly)، جلد ۷۸، شمارہ ۱، یکم مارچ ۲۰۱۷ء میں شائع ہوا (صفحہ نمبر ۲۷ سے صفحہ نمبر ۵۰) اس مقالے کا برقی لنک یہ ہے:

ttps://read.dukeupress.edu/modern-language-quarterly/article-abstract/78/1/27/19909/The-Oof-North?redirectedFrom=fulltext

۱۔ سرینواس اَراوَمُدَن [Srinivas Aravamudan] *Tropicopolitans: colonialism and agency, 1688-1804*، (درھم، نیو یارک: ڈیوک یونیورسٹی پریس، ۱۹۹۹ء)، ۱۳۔

۲۔ مٹھو، سنکر [Sankar Muthu]۔ *Enlightenment against Empire*۔ پرنسٹن: این جے: پرنسٹن یونیورسٹی پریس، ۲۰۰۳ء۔

۳۔ سراج احمد [Siraj Ahmed]۔ "*The Stillbirth of Capital: Enlightenment Writing and Colonial India*"۔ کیلیفورنیا: سٹینفورڈ یونیورسٹی پریس، ۲۰۱۲ء۔

۴۔ سرینواس اَراوَمُدَن [Srinivas Aravamudan]، "East-West Fiction as World Literature: The Hayy Problem Reconfigured." مشمولہ *Eighteenth-Century Studies47*، جلد دوم (بالٹمور: جانس ہاپکنس یونیورسٹی پریس، ۲۰۱۴ء)، ۱۹۸۔

۵۔ سرینواس اَراوَمُدَن [Srinivas Aravamudan] *Enlightenment Orientalism: Resisting the Rise of the Novel*، (شکاگو: یونیورسٹی آف شکاگو پریس، ۲۰۱۲ء)، ۱۷۔

۶۔ ایضاً، ۵۱۔

۷۔ عامر آر مفتی [Aamir R. Mufti] Orientalism and the Institution of World Literatures، مشمولہ *Critical Inquiry 36*، شمارہ ۳ (وائی بلڈٹ ہال: شکاگو یونیورسٹی پریس، ۲۰۱۰ء)، ۴۶۱۔

۸۔ رشمی ڈیوب بھٹناگر [Rashmi Dube Bhatnagar]، "Premsagar (1810) and Orientalist Narratives of the "Invention" Of Modern Hindi" مشمولہ *Boundary*، جلد ۳۹، شمارہ ۲ (درھم: ڈیوک یونیورسٹی، ۲۰۱۲ء)۔

وینے دھرواڈکر [Vinay Dharwadker]، " Orientalism and the Study of Indian Literatures"

مشمولہ *Orientalism and the Postcolonial Predicament: Perspectives on South Asia*، مرتبہ کیرول اے

بریکنر یج [Carol A. Breckenridge]/ پیٹر وین ڈیر ویر [Peter van der Veer]، (فلاڈیلفیا: یونیورسٹی پنسلوانیا پریس، ۱۹۹۳ء)۔

گوری وشوناتھن [Gauri Viswanathan]، *Masks of Conquest: Literary Study and British Rule in India* (نیو یارک: کولمبیا یونیورسٹی پریس، ۱۹۸۹ء)

۹۔ عامر آر مفتی [Aamir R. Mufti] Orientalism and the Institution of World Literatures، مشمولہ *Critical Inquiry 36*، شمارہ ۳، ۴۷۸۔

۱۰۔ سرینی واس اراوامدن [Srinivas Aravamudan] *Enlightenment Orientalism: Resisting the Rise of the Novel*، ۱۷۔

۱۱۔ ایضاً، ۴۔

۱۲۔ پرایندرگسٹ، کرسٹوفر [Christopher Prendergast]۔ *Debating World Literature*۔ لندن: ورسو۔ ۲۰۰۴ء۔

۱۳۔ ایملی اپٹر [Emily Apter] *Against World Literature: On the Politics of Untranslatability*، (نیو یارک: ورسو، ۲۰۱۳ء)، ۵۸۔

۱۴۔ عامر آر مفتی [Aamir R. Mufti] Orientalism and the Institution of World Literatures، مشمولہ *Critical Inquiry 36*، شمارہ

۴۸۲،۳۔

۱۵۔ اٹھارھویں صدی اور انیسویں صدی کے اوائل میں شمالی ہندوستانی زبان کے لیے رائج ناموں کی بحث کے لیے دیکھیے:
شمس الرحمن فاروقی ، ''A Long History of Urdu Literary Culture, Part 1: Naming and Placing a Literary Culture''مشمولہ *In Literary Cultures in History: Reconstructions from South Asia*۔مرتبہ شڈون پولاک[Sheldon Pollock]۔برکلے: یونیورسٹی آف کیلیفورنیا پریس، ۲۰۰۳ء۔
رشمی ڈیوبے بھٹناگر کا یہ استدلال کہ روشن خیالی(Enlightenment) کے علمِ لسان میں جدید ہندی کی جڑوں کا تجزیہ یہ تقاضا کرتا ہے کہ ہم طویل اٹھارویں صدی کا وہ وقت غور سے دیکھیں جو فورٹ ولیم کالج کا وقت کہلاتا ہے، جدید اردو کے لیے بھی بالکل درست ہے۔

۱۶۔ دہلوی، میر امن۔ باغ و بہار۔کلکتہ: بھارت، ۱۸۰۴ء۔

۱۷۔ اردو نام کافی مسائل کا باعث تھا۔اس وقت پر اس لفظ کے مطالب پر بحث کے لیے دیکھیے:
شمس الرحمن فاروقی ، ''A Long History of Urdu Literary Culture, Part 1: Naming and Placing a Literary Culture''مشمولہ *In Literary Cultures in History: Reconstructions from South Asia*
مسئلے کی زیادہ گہرائی میں بحث کے لیے دیکھیے:
عامر آر مفتی[Aamir R. Mufti]Orientalism and the Language of Hindustan،مشمولہ *Critical Inquiry 52*،شمارہ ۳(وائی بلڈٹ ہال: شکاگو یونیورسٹی پریس،۲۰۱۰ء) اورعامر آر مفتی[Aamir R. Mufti]Orientalism and the Language of Hindustan ، مشمولہ *Critical Inquiry 52*،شمارہ ۳(وائی بلڈٹ ہال: شکاگو یونیورسٹی پریس،۲۰۱۰ء)

۱۸۔ سرور،رجب علی بیگ۔ فسانۂ عجائب۔مرتبہ رشید حسن خان ۔دہلی: انجمن ترقیِ ہند،۲۰۰۱ء۔

۱۹۔ عامر آر مفتی[Aamir R. Mufti]Orientalism and the Language of Hindustan،مشمولہ *Critical Inquiry 52*،شمارہ ۳، ۶۴۔

۲۰۔ جوہن گلکرسٹ[John Gilchrist]، *The Oriental Fabulist; or, Polyglot Translations of Esop's and Other Ancient Fables from the English Language, into Hindoostanee, Persian, Arabic, Brij B [hak] ha,Bongla, and Sun [s] krit, in the Roman Character* (کلکتہ:۱۸۰۳ء)،ii۔

۲۱۔ ایضاً، ۳۵۔

۲۲۔ منشی جنوبی ایشیا کے حکمرانوں کے دربار کا ایک انشا نگار ہوتا تھا۔مظفر عالم(Muzaffar Alam۔پ: ۱۹۴۷ء)اور سنجے سبراہمانیم (Sanjay Subrahmanyam۔پ:۱۹۶۱ء) کی وضاحت کے مطابق فورٹ ولیم کالج کا منشی ایک غیر متحرک کردار نہیں تھا۔مظفر عالم اور سنجے سبراہمانیم نے زور دیا ہے کہ''سیاسی معیشت کی حقیقتوں کو اشرافیہ کا ادب نہیں سمجھ سکتا تھا۔کمپنی بہادر کے نمائندے بھی اس قابل نہ تھے کہ یہ کام خود انجام دیتے۔لہٰذا کمپنی کے لیے اصل نمائندہ منشی ہوا کرتا تھا جو نہ صرف سہولت کار اور وکیل ہوتا تھا بلکہ ایک اہم شخص ہوتا تھا جو فارسی میں لکھ اور پڑھ سکتا اور سیاست کی نزاکتوں کو سمجھتا تھا۔ وارن ہیسٹنگز، انٹوین پولیر اور کلاڈ مارٹن جیسے لوگ آخرالذکر کو نہایت ضروری گردانتے تھے۔'' ادب اصل میں ایک عربی لفظ ہے جس سے مراد بہت سا علم اور کردار کی پاکیزگی ہے۔اردو میں بھی یہی مفہوم رائج ہے۔عالم اور سبراہمانیم اس وقت کے یورپ کے سیاسی مراتب اور تہذیبی اقدار سے مکمل ناآشنائی کا ذکر کر رہے ہیں۔

۲۳۔ تھامس روبک[Thomas Roebuck]،The Annals of the College of Fort William from the Period of Its Foundation by His Excellency, the Most Noble Richard, Marquis Wellesley K. P.(کلکتہ:۱۸۱۹ء)،ii۔

۲۴۔ ڈیوڈ کوپف[David Kopf]، *British Orientalism and the Bengal Renaissance: The Dynamics of Indian Modernization, 1773–1835* (برکلے: یونیورسٹی آف کیلیفورنیا پریس، ۱۹۶۹ء)،۹۶۔

۲۵۔ رشمی ڈیوب بھٹناگر[Rashmi Dube Bhatnagar]،"Premsagar (1810) and Orientalist Narratives of the "Invention" Of Modern Hindi" مشمولہ *Boundary*، جلد ۳۹، شمارہ ۲ (درھم: ڈیوک یونیورسٹی، ۲۰۱۲ء)، ۶۷۔

۲۶۔ شمس الرحمن فاروقی نشان دہی کرتے ہیں کہ لفظ ہندوستانی انگریزوں کا سامنا ہونے سے پہلے اگر کبھی استعمال ہوتا بھی تھا تو بہت ہی کم۔ انگریز ہندوستان کی زبان کو ہندی کہتے تھے بالکل ایسے ہی جیسے انگلینڈ کی زبان کو انگریزی کہا جاتا ہے۔ مقامی طور پر ہندی کے لفظ کو ترجیح دی جاتی تھی۔[فاروقی، شمس الرحمن ۔*Early Urdu Literary Culture and History*۔نئی دہلی: آکسفرڈ یونیورسٹی پریس،۲۰۰۱ء۔]

۲۷۔ جوہن گلکرسٹ[John Gilchrist]، *The Oriental Linguist: An Easy and Familiar Introduction to* Hindoostanee (کلکتہ:۱۸۰۲ء)،۱۔

۲۸۔ جوہن گلکرسٹ[John Gilchrist]، *The Oriental Fabulist; or, Polyglot Translations of Esop's and Other Ancient Fables from the English Language, into Hindoostanee, Persian, Arabic, Brij B [hak] ha,Bongla, and Sun [s] krit, in the Roman Character* ۔ii

۲۹۔ ناتھینیل ہلڈ [Nathaniel Halhed]۔*A Code of Gentoo Laws or Ordinations from the Pundits*۔لندن:۱۷۷۸ء۔
ہنری یول [Henry]/ اے۔سی۔ برنل[A. C. Burnell]۔*Hobson-Jobson: A Glossary of Colloquial Anglo-Indian Words and Phrases, and of Kindred Terms, Etymological, Historical, Geographical and Discursive*.۔لندن: ۱۸۸۶ء

۳۰۔ جوہن گلکرسٹ[John Gilchrist]، *The Oriental Fabulist; or, Polyglot Translations of Esop's and Other Ancient Fables from the English Language, into Hindoostanee, Persian, Arabic, Brij B [hak] ha,Bongla, and Sun [s] krit, in the Roman Character*، ۱۲۶۔

۳۱۔ سرینواس اَراوَمُدَن[Srinivas Aravamudan]*Enlightenment Orientalism: Resisting the Rise of the Novel*، ۱۵۵ ۔

۳۲۔ جوہن گلکرسٹ[John Gilchrist]، *The Oriental Fabulist; or, Polyglot Translations of Esop's and Other Ancient Fables from the English Language, into Hindoostanee, Persian, Arabic, Brij B [hak] ha,Bongla, and Sun [s] krit, in the Roman Character*، ۱۰۔

۳۳۔ ایضاً،۹۶۔

۳۴۔ ایضاً، ۴۷۔

۳۵۔ بلیئر، ہگ[Hugh Blair]۔*Lectures on Rhetoric and Belles Lettres*۔جلد اوّل۔لندن:۱۷۸۷ء۔[لندن: ہارڈ پریس ۲۰۱۲ء]

۳۶۔ جوہن گلکرسٹ[John Gilchrist]، *The Oriental Fabulist; or, Polyglot Translations of Esop's and Other Ancient Fables from the English Language, into Hindoostanee, Persian, Arabic, Brij B [hak] ha,Bongla, and Sun [s] krit, in the Roman Character*، xxxv۔

۳۷۔ ایضاً،xxxv۔

۳۸۔ ایم عتیق صدیقی، The Origins of Modern Hindustani Literature: Source Material,Gilchrist Letters (دہلی: نیا کتاب گھر، ۱۹۶۳ء)، ۱۱۲۔

۳۹۔ الوک رائے [Alok Rai]، Hindi Nationalism (نیو دہلی: سنگم، ۲۰۰۱ء)، ۲۴۔

۴۰۔ ڈنکن فوربس [Duncan Forbes] (مترجم)، Consisting of Entertaining Tales in the Hindustani Language (باغ و بہار از میر امن)، (لندن: ۱۹۶۰ء)، iv۔

۴۱۔ ایضاً، iii۔

۴۲۔ لفظ اردو کے تفصیلی جائزے کے لیے شمس الرحمن فاروقی کی تفصیلی تحقیق دیکھیے:

[فاروقی، شمس الرحمن ۔ Early Urdu Literary Culture and History۔ نئی دہلی: آکسفرڈ یونیورسٹی پریس، ۲۰۰۱ء۔]

اٹھارویں صدی میں اس لفظ کے استعمال پر نظر رکھنے کے ساتھ ساتھ شمس الرحمن فاروقی اس لفظ تک پہنچنے کے لفظی سفر کا بھی جائزہ لیتے ہیں اور ہابسن جابسن (Yule and Burnell 1886)، ہال ہیڈ اور گلکرسٹ جیسے مستشرقین کو چیلنج کرتے ہیں جن کے مطابق اردو ایک مسلم درآمد تھی اور ایک ارتقائی سفر سے گزری ہوئی اور امرا کی شعر و شاعری کے لئے مخصوص زبان نہیں بلکہ فاتحین کے عمل سے پیدا ہوگئی تھی۔

۴۳۔ انشا اللہ خان، دریائے لطافت (دہلی: انجمن ترقی اردو، ۱۹۸۸ء)، ۲۷۔

۴۴۔ میر امن دہلوی، باغ و بہار، مترجم ابھیشیک (چندی گڑھ: ۲۰۰۹ء)، ۵۔

۴۵۔ داستان اور قصہ کی قریب ترین شکل epic اور folk romance کو کہا جا سکتا ہے تاہم داستان کے بل کھاتے تصورات کو ایسے سمجھنا مشکل ہے۔ فرانسس پریچٹ اور کچھ اور لوگوں نے ان الفاظ کو بڑی لچک سے استعمال کر لیا ہے [پریچٹ، فرانسس ڈبلیو [Frances W.Pritchett]۔ Marvelous Encounters: Folk Romance in Urdu and Hindi ۔ ریورڈیل: ایم ڈی ریورڈیل، ۱۹۸۵ء۔]

لیکن شمس الرحمن فاروقی کا خیال ہے کہ داستان میں کچھ ایسی خوبیاں ہیں جو قصے کے حصے میں نہیں ہیں مثلاً اس کی سحر کاری کی نوعیت، اس کے معرکوں کا ڈھانچا اور مرکزی کردار کے کارناموں کے کارکردگی والے پہلو۔ انیسویں صدی کے آخر تک بہرحال لفظ قصہ اور کہانی ایک دوسرے کے مفہوم میں ادا کیے جانے لگے۔ [فاروقی، شمس الرحمن ۔ ساحری، شاہی، صاحب قرانی: داستانِ امیر حمزہ کا مطالعہ۔ جلداوّل۔ نئی دہلی: قومی کونسل برائے فروغ اردو زبان ۱۹۹۹ء۔]

۴۶۔ ملز، مارگریٹ اے [Margaret A Mills] / پیٹر جے۔ کلس [Peter J. Claus] / سارہ ڈائمنڈ [Sarah Diamond]۔ South Asian Folklore: An Encyclopedia; Afghanistan, Bangladesh, India, Nepal, Pakistan, Sri Lanka ۔ نیو ریارک: ۲۰۰۳ء۔

[پریچٹ، فرانسس ڈبلیو [Frances W.Pritchett]۔ Marvelous Encounters: Folk Romance in Urdu and Hindi ۔ ریورڈیل: ایم ڈی ریورڈیل، ۱۹۸۵ء۔]

۴۷۔ شمس الرحمن فاروقی، ساحری، شاہی، صاحب قرانی: داستانِ امیر حمزہ کا مطالعہ، جلداوّل (نئی دہلی: قومی کونسل برائے فروغِ اردو زبان ۱۹۹۹ء)، ۲۳۔

۴۸۔ میر امن دہلوی، باغ و بہار (کلکتہ: ۱۸۰۴ء)، ۲۶۔

۴۹۔ کرسٹینا اوسٹرہیلڈ [Christina Oesterheld] "Qissa-e Mehrafroz-o-Dilbar"، مشمولہ Annual of Urdu Studies 14 (وسکونسن: یونیورسٹی آف وسکونسن، ۱۹۹۹ء)، ۱۱۲۔

۵۰۔ فرانسس ڈبلیو پریچٹ[Frances W.Pritchett]، *Marvelous Encounters: Folk Romance in Urdu and Hindi*، ۷۔

۵۱۔ رشمی ڈیوب بھٹناگر[Rashmi Dube Bhatnagar]، ''Premsagar (1810) and Orientalist Narratives of the "Invention" Of Modern Hindi''، مشمولہ *Boundary*، جلد ۳۹، شمارہ ۲، ۸۵۔

۵۲۔ انڈین آفس ریکارڈز۔ *Report of the General Committee of Public Instruction of the Presidency of Fort William in Bengal, for the Year 1835*۔ کلکتہ: ۱۸۳۶ء۔ ۱۸۴۶ء۔

۵۳۔ رجب علی بیگ سرور، فسانۂ عجائب، مرتبہ رشید حسن خان (لاہور: مجلس ترقیِ ادب، ۲۰۰۸ء)، ۲۵-۲۴۔

۵۴۔ ایضاً، ۳۰۔

۵۵۔ ایضاً، ۳۰۔

۵۶۔ عامر آر مفتی[Aamir R. Mufti]، Orientalism and the Institution of World Literatures، مشمولہ *Critical Inquiry 36*، شمارہ ۳، ۴۸۷۔

۵۷۔ خلیل خان اشک، داستانِ امیر حمزہ (کلکتہ: ۱۸۰۵ء)، ۲۔

۵۸۔ ایضاً، ۵۔

۵۹۔ شمس الرحمن فاروقی، ساحری، شاہی، صاحب قرانی: داستانِ امیر حمزہ کا مطالعہ، جلد اوّل (نئی دہلی: قومی کونسل برائے فروغِ اردو زبان ۱۹۹۹ء)، ۶۸-۶۷۔

۶۰۔ ایضاً، ۶۴۔

۶۱۔ ۱۸۶۰ء کی دہائی تک نوآبادیاتی ہندوستان کے مشہور ناشر ناول کشور نے امیر حمزہ کے اشک والے نسخے کو دوبارہ چھاپا۔ بعد میں انھوں نے اس کی جگہ عبداللہ بلگرامی والی داستان کو دے دی جو ایک انیسویں صدی کے داستان گو کی زبانی ہے اور متن کو اصل سے بڑھا کر کئی جلدوں تک پھیلا دیا۔

۶۲۔ فرانسس ڈبلیو پریچٹ[Frances W.Pritchett]، *The RomanceTradition in Urdu: Adventures from the Dastan of Amir Hamzah* (نیو یارک: کولمبیا یونیورسٹی پریس، ۱۹۹۱ء)، ۵۔

۶۳۔ ایضاً، ۵۔

۶۴۔ ایضاً، ۵۔

اگرچہ حمزہ جو داستان کا مرکزی کردار ہے پیغمبر اسلام کے چچا ہیں، تاہم اشک کا کام زیادہ تر قومیت، مذہب، شاہی سلسلے اور ملک کی حدود و قیود سے آزاد رہا۔ جیسا کہ فاروقی نے بھی نشاندہی کی ہے داستان ایک اور ہی عالم میں وقوع پذیر ہوتی ہے اور حال سے اس کے مسئلے الگ ہیں جس سے اس کو معاشرت کی وضع سے باہر واقع ہونے کا موقع ملتا ہے۔

۶۵۔ عبدالحلیم شرر، گذشتہ لکھنو (لاہور: سنگِ میل، ۲۰۰۶ء)، ۱۲۶۔

۶۶۔ میر امن دہلوی، باغ و بہار، مرتبہ مولوی عبدالحق (دہلی: انجمن ترقی اردو، ۱۹۴۴ء)، ۱۔

۶۷۔ بھٹناگر، رشمی ڈیوب[Rashmi Dube Bhatnagar]۔ ''Premsagar (1810) and Orientalist Narratives of the "Invention" Of Modern Hindi''، مشمولہ *Boundary*۔ جلد ۳۹۔ شمارہ ۲، ۸۲۔

۶۸۔ سرینواس اراوَمُدَن[Srinivas Aravamudan]۔ "East-West Fiction as World Literature: The Hayy Problem Reconfigured." مشمولہ *Eighteenth-Century Studies47*۔ جلد دوم، ۱۹۸۔

اَراوَمُدَن، سرینواس[Srinivas Aravamudan]۔*Enlightenment Orientalism: Resisting the Rise of the Novel*۔شکاگو: یونیورسٹی آف شکاگو پریس، ۲۰۱۲ء۔

مآخذ

اَراوَمُدَن، سرینواس[Srinivas Aravamudan]۔"East-West Fiction as World Literature: The Hayy Problem Reconfigured."مشمولہ*Eighteenth-Century Studies47*۔جلد دوم۔بالٹمور: جانس ہاپکنس یونیورسٹی پریس، ۲۰۱۴ء۔

اَراوَمُدَن، سرینواس[Srinivas Aravamudan]۔*Tropicopolitans: colonialism and agency, 1688-1804*۔درھم، نیو یارک: ڈیوک یونیورسٹی پریس،۱۹۹۹ء۔

اشک، خلیل خان ۔ داستانِ امیر حمزہ۔کلکتہ:۱۸۰۵ء۔

انڈین آفس ریکارڈز۔*Report of the General Committee of Public Instruction of the Presidency of Fort William in Bengal, for the Year 1835*۔کلکتہ:۱۸۳۶ء۔۱۸۴۶ء۔

انڈین آفس ریکارڈز۔*General Report on Public Instruction in the North Western Provinces of the Bengal Presidency, for 1844–45*۔آگرہ: ۱۸۴۶ء۔

انشا، انشاء اللہ خان ۔دریائے لطافت۔دہلی: انجمن ترقی اردو،۱۹۸۸ء۔

اوسٹر ہیلڈ، کرسٹینا[Christina Oesterheld]۔"Qissa-e Mehrafroz-o-Dilbar"مشمولہ*Annual of Urdu Studies 14*۔وسکونسن: یونیورسٹی آف وسکونسن،۱۹۹۹ء۔

ایپٹر، ایملی[Emily Apter]۔*Against World Literature: On the Politics of Untranslatability*۔نیو یارک: ورسو، ۲۰۱۳ء۔

بلیئر، ہگ[Hugh Blair]۔*Lectures on Rhetoric and Belles Lettres*۔جلد اوّل۔لندن:۱۷۸۷ء۔[لندن: ہارڈ پریس ۲۰۱۲ء؟]

بھٹنا گر، رشمی ڈیوب[Rashmi Dube Bhatnagar]۔"Premsagar (1810) and Orientalist Narratives of the "Invention" Of Modern Hindi"مشمولہ *Boundary* ۔جلد ۳۹۔شمارہ ۲۔درھم: ڈیوک یونیورسٹی، ۲۰۱۲ء۔

پرایندرگسٹ، کرسٹوفر [Christopher Prendergast]۔*Debating World Literature*۔لندن: ورسو۔۲۰۰۴ء۔

پریچٹ، فرانسس ڈبلیو [Frances W.Pritchett]۔ *Marvelous Encounters: Folk Romance in Urdu and Hindi* ۔ ریورڈیل: ایم ڈی ریورڈیل، ۱۹۸۵ء۔

پریچٹ، فرانسس ڈبلیو[Frances W.Pritchett]۔*The RomanceTradition in Urdu: Adventures from the Dastan of Amir Hamzah* ۔نیو یارک: کولمبیا یونیورسٹی پریس،۱۹۹۱ء۔

دہلوی، میر امن۔باغ و بہار۔کلکتہ: ہندوستانی پریس، ۱۸۰۴ء۔

دھرواڈکر، وینے [Vinay Dharwadker]۔"Orientalism and the Study of Indian Literatures"مشمولہ*Orientalism and the Postcolonial Predicament: Perspectives on South Asia,*۔مرتبہ کیرول اے بریکنرج[Carol A. Breckenridge]/پیٹر وین ڈیر ویر[Peter van der Veer]۔فلاڈیلفیا: یونیورسٹی پنسلوانیا پریس، ۱۹۹۳ء۔

رائے، الوک[Alok Rai]۔*Hindi Nationalism*۔نیو دہلی: سنگم،۲۰۰۱ء۔

روبک، تھامس [Thomas Roebuck]۔The Annals of the College of Fort William from the Period of Its

Foundation by His Excellency, the Most Noble Richard, Marquis Wellesley K. P.۔ کلکتہ: ۱۸۱۹ء۔

سراج احمد [Siraj Ahmed]۔ "*The Stillbirth of Capital: Enlightenment Writing and Colonial India*"۔ کیلیفورنیا: سٹینفر ڈ یونیورسٹی پریس، ۲۰۱۲ء۔

سرور، رجب علی بیگ۔ فسانۂ عجائب۔ مرتبہ رشید حسن خان۔ لاہور: مجلس ترقی ادب، ۲۰۰۸ء۔

شرر، عبدالحلیم۔ گذشتہ لکھنو۔ لاہور: سنگِ میل، ۲۰۰۶ء۔

صدیقی، ایم عتیق۔ *The Origins of Modern Hindustani Literature: Source Material, Gilchrist Letters*۔ دہلی: نیا کتاب گھر، ۱۹۶۳ء۔

فاروقی، شمس الرحمٰن۔ "A Long History of Urdu Literary Culture, Part 1: Naming and Placing a Literary Culture" مشمولہ *In Literary Cultures in History: Reconstructions from South Asia*۔ مرتبہ شیڈون پولاک [Sheldon Pollock]۔ برکلے: یونیورسٹی آف کیلیفورنیا پریس، ۲۰۰۳ء۔

فاروقی، شمس الرحمٰن۔ *Early Urdu Literary Culture and History*۔ نئی دہلی: آکسفرڈ یونیورسٹی پریس، ۲۰۰۱ء۔

فاروقی، شمس الرحمٰن۔ ساحری، شاہی، صاحب قرانی: داستانِ امیر حمزہ کا مطالعہ۔ جلد اوّل۔ نئی دہلی: قومی کونسل برائے فروغِ اردو زبان ۱۹۹۹ء۔

کوپف، ڈیوڈ [David Kopf]۔ *British Orientalism and the Bengal Renaissance: The Dynamics of Indian Modernization, 1773–1835*۔ برکلے: یونیورسٹی آف کیلیفورنیا پریس، ۱۹۶۹ء۔

گلکرسٹ، جوہن [John Gilchrist]۔ *The Oriental Fabulist; or, Polyglot Translations of Esop's and Other Ancient Fables from the English Language, into Hindoostanee, Persian, Arabic, Brij B [hak] ha, Bongla, and Sun [s] krit, in the Roman Character*۔ کلکتہ: ۱۸۰۳ء۔

گلکرسٹ، جوہن [John Gilchrist]۔ *The Oriental Linguist: An Easy and Familiar Introduction to* Hindoostanee۔ کلکتہ: ۱۸۰۲ء۔

مٹھو، سنکر [Sankar Muthu]۔ *Enlightenment against Empire*۔ پرنسٹن: این جے: پرنسٹن یونیورسٹی پریس، ۲۰۰۳ء۔

مظفر عالم [Alam Muzaffar] / سنجے [Sanjay Subrahmanyam]۔ "The Making of a Munshi" مشمولہ *Comparative Studies of South Asia, Africa and the Middle East*۔ جلد ۲۴۔ شمارہ ۲۔ درھم: ڈیوک یونیورسٹی، ۲۰۰۴ء۔

مفتی، عامر آر [Aamir R. Mufti]۔ Orientalism and the Institution of World Literatures مشمولہ *Critical Inquiry 36*۔ شمارہ ۳ (وائی بلڈٹ ہال: شکاگو یونیورسٹی پریس، ۲۰۱۰ء۔

مفتی، عامر آر [Aamir R. Mufti]۔ "Orientalism and the Language of Hindustan" مشمولہ *Critical Inquiry 52*۔ وائی بلڈٹ ہال: شکاگو یونیورسٹی پریس، ۲۰۱۰ء۔

ملز، مارگریٹ اے [Margaret A Mills] / پیٹر جے۔ کلس [Peter J. Claus] / سارہ ڈائمنڈ [Sarah Diamond]۔ *South Asian Folklore: An Encyclopedia; Afghanistan, Bangladesh, India, Nepal, Pakistan, Sri Lank*۔ نیو یارک: ۲۰۰۳ء۔

وشواناتھن، گوری [Gauri Viswanathan]۔ *Masks of Conquest: Literary Study and British Rule in India*۔ نیو یارک:

کولمبیا یونیورسٹی پریس،۱۹۸۹ء۔

ہلڈ، ناتھینیل [Nathaniel Halhed]۔ *A Code of Gentoo Laws or Ordinations from the Pundits*۔لندن:۱۷۷۸ء۔

ہنری یول [Henry] / اے۔سی۔ برنل[A. C. Burnell]۔*Hobson-Jobson: A Glossary of Colloquial Anglo-Indian Words and Phrases, and of Kindred Terms, Etymological, Historical, Geographical and Discursive*.۔لندن: ۱۸۸۶ء۔

احتشام علی*

انجمنِ پنجاب کے نظمیہ مشاعرے: نوآبادیاتی سیاق میں

(مشاعرہ بہ عنوان ’حبِ وطن‘: خصوصی مطالعہ)

Abstract:

The Poetic Recitations of the Anjuman-e Punjab: In the Colonial Context

This article overviews the influence of the Anjuman-e Punjab, a colonial institution created to bring about social welfare, better education, as well as business etc. in 1865. The author explores this influence— or its remnants, rather— in the modern Urdu poem, arguing that colonial elements can be seen in works of the period. The article further views the objectives of Anjuman-e Punjab.

Keywords: Anjuman-e-Punjab, Colonial Institutions, Literature of Colonial Period, Modern Urdu Poem.

۱۸۵۷ء کی جنگِ آزادی میں برِ صغیر کے مقامی باشندوں کی شکست کے بعد پرانے تہذیبی و ثقافتی سانچے انتہائی تیزی سے شکست و ریخت کا شکار ہوئے تھے۔ مغربی حکمرانوں نے ایک نئے معاشرے کی تشکیل کے لیے جو نئے اقدامات کیے اُن کے پسِ پُشت نوآبادیاتی صورتِ حال ہی کارفرما تھی۔ مغربی استعمارکاروں نے اپنے اجارے کو مستحکم کرنے کے لیے جو انتظامی و انصرامی تبدیلیاں کیں، اُن میں ایک اہم تبدیلی یہ ہوئی کہ یکم جنوری ۱۸۵۹ء کو چیف کمشنر (chief commissioner) کا عہدہ ختم کر کے لیفٹیننٹ گورنر (lieutenant governor) کی تقرری کے احکام صادر کیے گئے۔ اس دوران میں استعمارکاروں نے انتظامی معاملات پر اپنی گرفت مضبوط کرنے کے لیے جب مختلف ریاستوں اور صوبوں کی سرحدوں کا ازسرِ نوتعین کیا تو دہلی کو

پنجاب کے ماتحت کر دیا۔ یہاں یہ امر قابلِ ذکر ہو گا کہ مہاراجہ رنجیت سنگھ(۱۷۸۰ء۔ ۱۸۳۹ء) کی وفات کے بعد پنجاب جس شدید قسم کے داخلی خلفشار، قتل و غارت اور بد انتظامی کا شکار رہا تھا، اُس کا بالواسطہ فائدہ انگریزوں کو ہی پہنچا تھا۔ ۱۸۴۹ء میں مہاراجہ شیر سنگھ(۱۸۰۷ء۔ ۱۸۴۳ء) کی شکست کے بعد نواب گورنر جنرل ہندلارڈ ڈلہوزی(James Andrew Broun-Ramsay,1st Marquess of Dalhousie۔۱۸۱۲ء۔ ۱۸۶۰ء) نے ایک شاہی فرمان کے ذریعے جب پنجاب کی پوری ریاست کو ایسٹ انڈیا کمپنی(East India Company) کے زیرِ نگیں کیا تو مغربی استعمار کار یہاں کی مقامی آبادی کو یہ باور کرانے میں کافی حد تک کامیاب ہو گئے تھے کہ وہ پرانے حکمرانوں کی نسبت اُن کے زیادہ خیرخواہ ہیں۔ اورنگ زیب عالم گیر(۱۶۱۸ء۔ ۱۷۰۷ء) کے عہد میں سکھوں سے ہونے والے ناروا سلوک کے زخم ابھی تک تازہ تھے جس کی وجہ سے مقامی سکھ تختِ دہلی کو تشکیک کی نظر سے دیکھتے تھے۔۱۸۴۹ء سے ۱۸۵۷ء تک کمپنی کو پنجاب میں اپنی جڑیں مزید مضبوط کرنے کا موقع میسر آیا تو اُنھوں نے مقامی آبادی کی ذہنی کمزوریوں اور آپسی لڑائیوں کو مدِ نظر رکھتے ہوئے اپنے اجارے کو مزید استحکام دیا۔ یہ اجارہ اس اعتبار سے دُور رس نتائج کا حامل تھا کہ اس سے ایک طرف تو کمپنی کے مالی محصولات میں بے بہا اضافہ ہوا اور دوسرا مقامی آبادی خصوصاً سکھوں کی فوج میں شمولیت سے کمپنی کی عسکری قوت کو بھی کافی تقویت ملی۔ یہی وجہ ہے کہ دہلی پر انگریزوں کے دونوں بار غالب آنے میں پنجاب کے مقامی باشندے ہراول دستے کے طور پر سامنے آئے اور ستمبر ۱۸۵۷ء میں تسخیر دہلی کے وقت بھی سکھ فوجی ہی پیش پیش تھے۔اس تمہید کا مقصد نوآبادیاتی ہندوستان میں مغربی استعمار کاروں اور پنجاب کے مقامی باشندوں کے درمیان قائم ہونے والے اُس تعلق کو سامنے لانا ہے جس نے اُردو زبان کی آبیاری کے لیے میر(۱۷۲۳ء۔ ۱۸۱۰ء) اور غالب(۱۷۹۷ء۔ ۱۸۶۹ء) کی دلّی، آتش(۱۷۷۸ء۔۱۸۴۸ء) اور ناسخ (۱۷۷۱ء۔ ۱۸۳۸ء) کے لکھنؤ کی بجائے لاہور کا انتخاب کیا تھا۔حافظ محمود شیرانی(۱۸۸۰ء۔ ۱۹۴۶ء) درج بالا صورت حال کا محاکمہ کرتے ہوئے پنجاب میں اردو (۱۹۲۸ء) میں لکھتے ہیں:

> پنجاب کے ساتھ اردو کے تعلقات کی کہانی ایسٹ انڈیا کمپنی کے عہد سے شروع ہوتی ہے، جب کمپنی سیاسی اغراض کی بنا پر اپنے مقبوضات میں اردو کی ترویج و اشاعت کی موید تھی[۱]۔

حافظ محمود شیرانی کا یہ اقتباس مغربی استعمار کاروں کی اُردو زبان میں دلچسپی اور اُن کے مستقبل کے عزائم کو نشان زد کر رہا ہے۔ یہ وہی نوآبادیاتی عزائم ہیں جن کی تکمیل کے لیے جنگِ آزادی کے محض آٹھ سال بعد ''انجمنِ اشاعت مطالبِ مفیدہ پنجاب'' (Society for the Diffusion of Useful Knowledge in the Punjab) کا ڈول ڈالا گیا۔ ۲۱ جنوری ۱۸۶۵ء کو سکھشا

سبھا (حویلی راجہ دھیان سنگھ، اندرون ٹکسالی دروازہ، لاہور) میں جب اس انجمن کا پہلا جلسہ منعقد ہوا تو اسے نہ صرف حکومتِ وقت کی مکمل حمایت حاصل تھی بلکہ استعمار کاروں کے قابلِ اعتماد عمائدین کا بھی مکمل تعاون حاصل تھا۔ یہی وجہ ہے کہ انجمن کے بنیاد گزاروں میں جہاں کرنل ہالرائیڈ (Colonel Holroyd۔ سررشتہ تعلیم پنجاب) کا نام آتا ہے، وہیں اُن کے ایما پر جی ڈبلیو لائٹنر (Gottlieb Wilhelm Leitner۔ ۱۸۴۰ء تا ۱۸۹۹ء) پرنسپل، گورنمنٹ کالج لاہور نے بھی انجمن کی صدارت قبول کرنے میں کسی قسم کا پس وپیش نہیں کیا تھا۔ حکومتی مشینری کے مقامی عہدہ داران مثلاً دیوان بیج ناتھ (ای۔اے۔سی، لاہور)، فقیر سید شمس الدین (آنریری مجسٹریٹ، لاہور)، سردار بھگوان سنگھ (جاگیردار، امرتسر)، شیخ فیروز الدین (رئیس، لاہور)، مولوی کریم الدین (ڈپٹی انسپکٹر مدارس، لاہور)، مولوی محمد حسین (نائب سررشتہ دار، ڈائریکٹری پنجاب)، مولوی نیاز حسین (مدرس مدرسہ تعلیم معلمین)، مولوی علمدار حسین (مدرس، گورنمنٹ کالج، لاہور) اور پنڈت من پھول (اکسٹرا اسسٹنٹ کمشنر) کی پہلے اجلاس میں موجودگی اس امر کو نشان زد کرتی ہے کہ اس انجمن کی تشکیل کا منصوبہ اور ایجنڈا سوچ سمجھ کر تیار کیا گیا تھا۔ پہلے اجلاس میں انجمن کے جو مقاصد طے ہوئے، اُن پر نظر دوڑائیں تو ساری صورتِ حال واضح ہو جاتی ہے۔ انجمن کے مقاصد درجِ ذیل تھے:

۱۔ قدیم مشرقی علوم کا احیا اور لسانیات، بشریات، تاریخ اور ہندوستان اور ہمسایہ ملکوں کے آثارِ قدیمہ کے بارے میں تحقیقی کام کی حوصلہ افزائی۔

۲۔ دیسی زبانوں کے ذریعے عوام میں تعلیم کا فروغ۔

۳۔ صنعت اور تجارت کی ترقی۔

۴۔ معاشرتی، ادبی، سائنسی اور عام دل چسپی کے سیاسی مسائل پر تبادلہ خیالات، حکومت کے تعمیری اقدامات کو مقبول بنانا، ملک میں وفاداری اور مشترک ریاست کی شہریت کے احساس کو فروغ دینا اور عوام الناس کی خواہشات اور مطالبات کے مطابق حکومت کو تجاویز پیش کرنا۔

۵۔ مفادِ عامہ کے تمام اقدامات میں صوبے کے تعلیم یافتہ اور بااثر طبقوں کو افسروں سے قریب تر لانا[۲]۔

مندرجہ بالا تمام مقاصد اپنی کثیر الجہتی کے باعث اُس مخصوص نوآبادیاتی صورتِ حال کے نقوش اپنے ساختیے میں صورت پذیر کیے ہوئے ہیں جس کے تحت استعمار کار اپنے اجارے کو دوام بخشنے کے لیے خود کو ایک نجات دہندہ کے روپ میں پیش کرتا ہے۔ درجہ بالا تمام مقاصد بظاہر ایک دوسرے سے مختلف ہونے کے باوجود اپنی داخلی ساخت میں ایک دوسرے سے مکمل جڑت رکھتے ہیں۔ قدیم مشرقی علوم کا احیا مقامی باشندوں کو اس بات کا احساس دلانے کی شعوری کاوش ہے کہ نئے

حکمران اُن کی قدیم تہذیب اور کلچر سے کس درجہ وابستگی رکھتے ہیں لیکن یہاں سوال پیدا ہوتا ہے کہ کیا یہ علوم کسی نو آبادیاتی جبر کا شکار قوم کو استعمار کے چنگل سے چھڑوانے میں مدد و معاون ہو سکتے ہیں؟ یقیناً ہر ذی شعور انسان اس سوال کا جواب نفی ہی میں دے گا۔ اسی طرح لسانیات ، بشریات ،تاریخ ،ہندوستان اور ہمسایہ ملکوں کے آثارِ قدیمہ کے بارے میں تحقیق کی حوصلہ افزائی کرنا استعمارزدہ لوگوں کو حال کی ابتلاؤں اور مستقبل کی پیش بندیوں سے بیگانہ کر کے ایک ازکار رفتہ ماضی سے منسلک کرنے کے مترادف تھا۔ دیسی زبانوں کے ذریعے علم کا فروغ بھی استعمار زدہ لوگوں کو اپنے عہد کی اُس 'اے پس ٹیم' (Episteme) سے دور رکھنے کی طرف کنایہ کرتا ہے، جس سے منسلک ہونے کے بعد مقامی باشندے استبداد کی زنجیروں کو توڑنے کے لیے کوئی بہتر لائحۂ عمل ترتیب دے سکتے تھے۔ اسی طرح صنعت وتجارت کی ترقی اور حکومت کے تعمیری اقدامات کو مقبول بنانے کے علاوہ،معاشرتی ،ادبی، سائنسی اور سیاسی مسائل پر تبادلۂ خیال کی دعوت دینا ایک ایسی مکالمے کی فضا تشکیل دے رہا تھا، جو جنگِ آزادی کے بعد مقامی باشندوں کے دلوں میں کھولتے نفرت کے لاوے کو اخراج کی راہ دکھا سکتا تھا۔ مفادِ عامہ کو بنیاد بنا کر صوبے کے بااثر اور پڑھے لکھے افراد کو افسروں کے قریب لانا اُس نو آبادیاتی حکمتِ عملی کا زائیدہ تھا جس کے تحت لارڈ میکالے(T.B.Macaulay۔۱۸۰۰ء۔ ۱۸۵۹ء) نے ۲ فروری ۱۸۳۵ء کو منٹ آف انڈین ایجوکیشن(Minute of Indian Education) پیش کرتے ہوئے درج ذیل خیالات کا اظہار کیا تھا:

> موجودہ زمانے میں مقامی لوگوں کی ایسی جماعت بنانے کی اشد ضرورت ہے جو ہمارے اور لاکھوں محکوموں کے درمیان ترجمانی کا فریضہ انجام دے سکے۔ایسے افراد کی جماعت جو رنگ اورنسل کے اعتبار سے تو ہندوستانی ہوں لیکن ذہانت، اخلاق، ذوق اور خیالات کے لحاظ سے انگریز ہوں [۳]۔

دیسی زبانوں اور اس کے ادب میں از حد دل چسپی لینے کا سبب استعمارکاروں کے ہاں اس کے سوا کیا ہوسکتا تھا کہ وہ مقامی باشندوں کی نمائندگی کے لیے ایسے علوم کا انتخاب کر رہے تھے جو جدید مغربی علوم کا پاسنگ بھی نہیں تھے۔مشرقی اورمغربی علوم کے امتزاج کی بات کرتے ہوئے بھی یہ بات باور کروائی جارہی تھی کہ جدید عہد میں ترقی اور کامیابی کی منازل کے تمام راستے جدید مغربی علوم ہی سے ہوکر جاتے ہیں ۔اس ضمن میں ناصر عباس نیر(پ:۱۹۶۵ء) اپنے مقالے میں لائٹنر کی درج ذیل رائے پیش کرتے ہیں :

> میرا مقصد ، مقامی اور انگریزی علوم دونوں کی ایک ساتھ ترقی ہے۔دونوں کی یک جائی،اطمینان بخش نتیجہ پیدا کرے گی۔تمھیں عربی ،سنسکرت اور فارسی پر مشتمل اپنی مقدس روایت ہرگز نظر انداز نہیں کرنی چاہیے ۔اس روایت میں اپنی جڑیں مضبوط کرنے کے بعدتم انگریزی فکر ،انگریزی ایجادات،انگریزی سائنس اورفنون اور

انگریزی تہذیب کی بالائی ساخت کا اضافہ کر سکتے ہو۔آیئے ہم مشرق کے لیے مغرب اور مغرب کے لیے مشرق،فراموش نہ کریں[۴]۔

یہ اقتباس ایسے رویے کی نشان دہی کر رہا ہے جس کے تحت نوآبادیاتی اجارے کو استحکام بخشنے کے لیے مقامی باشندوں کے ذہن و دل میں یہ احساس اجاگر کرنے کی کوشش کرتا ہے کہ 'استعمار کار' کی حیثیت ایک نجات دہندہ کی سی ہے۔مذکورہ عہد کی علمی روایت میں بھی زیادہ تر مستشرقین ،مقامی باشندوں کے ادب ،کلچر اور تہذیب کو انتہائی تضحیک آمیز انداز میں دیکھتے تھے۔مثال کے طور پر ۱۸۳۵ء کی تعلیمی پالیسی میں ہی لارڈ میکالے مشرق کے حوالے سے اپنا اور دیگر مستشرقین کا نقطۂ نظر بیان کرتے ہوئے لکھتا ہے :

مجھے کوئی ایک بھی ایسا مستشرق نہیں مل سکا جو اس بات سے انکار کر سکے کہ پورے ہندوستان اور عرب کا مقامی ادب، کسی اچھی یورپین لائبریری کے ایک شیلف کی بھی ہمسری کر سکتا ہے[۵]۔

اسی زمانے میں جون سٹورٹ مِل (John Stuart Mill ـ۱۸۰۶ء ۔ ۱۸۷۳ء) اپنے مقالے آزادی اور نمائندہ حکومت (Liberty and Representative Government) میں درجہ بالا نکات ہی کی توثیق کرتے ہوئے کہتا ہے کہ:

اُس(جے ایس مل) کے نظریات اور خیالات ہندوستان میں قابلِ اجرا نہیں ہیں،کیوں کہ اہلِ ہند نسلی لحاظ سے نہ سہی،تہذیبی لحاظ سے گھٹیا ہیں[۶]۔

تہذیبی لحاظ سے کسی کو ''گھٹیا'' قرار دینا جہاں خارجی سطح پر بیان کنندہ کی تہذیبی اور ثقافتی برتری کو واضح کر رہا ہے،وہیں 'تہذیبی لحاظ' سے گھٹیا مقامی لوگوں کو مغربی تہذیب کے ذریعے مہذب بنانے کا بھی اعلامیہ ہے۔درج بالا اقتباسات یہاں رقم کرنے کا مقصد مغربی استعمار کی اُس نو آبادیاتی حکمتِ عملی کو بیان کرنا ہے جس کے تحت 'ہم' اور 'وہ' کے باہمی رشتوں کو اپنے موافق بنانے کی کوشش کی جاتی ہے۔جے ایس مل اور لارڈ میکالے کے خیالات کا تعلق اُس زمانے سے ہے جب مقامی باشندوں کی تہذیب اور کلچر کو تسلیم کرنے سے مسلسل انکار کیا جارہا تھا۔دیسی باشندوں کی فلاح اور ترقی محض اس بات سے منسلک کر دی گئی تھی کہ ہندوستان مکمل طور پر تاجِ برطانیہ کے زیرِنگیں آجائے ،لیکن ۱۸۵۷ء کی جنگِ آزادی کے بعد اپنے اجارے کو مستحکم کرنے کے لیے مقامی باشندوں کو اس وہم میں مبتلا رکھنا ضروری تھا کہ مغربی استعمار کا ہر قدم اُن کی فلاح ،بہبود اور 'فائدے' کے لیے ہے۔انجمن پنجاب،جس کے قیام کا ظاہری مقصد دیسی باشندوں کے لیے 'علومِ مفیدہ' کا فروغ تھا مغربی استعمارکاروں کے افادے کی راہ ہموار کر رہی تھی ۔ناصر عباس نیر 'انجمنِ پنجاب' کے انھی مقاصد کو سامنے لاتے ہوئے لکھتے ہیں:

> غور کریں تو اِن مقاصد میں کہیں بھی تضاد نہیں۔ان کثیر مقاصد کی تہ میں ایک باقاعدہ وحدت موجود ہے۔دوسرے لفظوں میں یہ تمام مقاصد دراصل ایک بنیادی متن کی تفسیریں ہیں۔یہ بنیادی متن ''علومِ مفیدہ'' ہے[7]۔

درج بالا اقتباس میں جس بنیادی متن کو نشان زد کیا گیا ہے، جدید شاعری کی نئی عمارت کی تعمیر کا پورا منصوبہ اُسی پر استوار کیا گیا تھا۔انجمنِ پنجاب کے ابتدائی جلسوں میں جہاں دیگر سماجی ،سیاسی اور معاشی مسائل زیرِ بحث آئے وہیں لائٹنر نے ۲۳ اگست ۱۸۶۵ ء کو منعقدہ جلسے میں انجمن کے لیے ایک لیکچرر کی تقرری پر اصرار کیا اور اُن کی نظرِ انتخاب مولوی حسین آزاد (۱۸۳۰ء۔۱۹۱۰ء) پر پڑی جو یکم جنوری ۱۸۶۴ ء سے ڈائریکٹر پبلک انسٹرکشن، پنجاب کے ورنیکولر آفس میں ملازم تھے[8] اکرام چغتائی اپنے مضمون'' آزاد اور لائٹنر کے علمی روابط''میں لائٹنر کے اپنے الفاظ یوں نقل کرتے ہیں:

> لیکچر دینے کے لیے ہمیں ایک لائق شخص کو ملازم رکھنا لازم ہے ۔ہماری رائے میں مولوی محمد حسین صاحب لائق شخص ہیں ۔اور وہ اس کام کو بخوبی انجام دے سکتے ہیں[9]۔

یہاں یہ امر قابلِ ذکر ہے کہ اپنے نئے حکمرانوں کا اعتماد حاصل کر لینے کے بعد آزاد ۲۷ مارچ ۱۸۶۶ ء[10] کو پنڈت من پھول(س۔ن۔) کے ہمراہ سرکاری محکمہ سے ہدایت لے کر ایک خصوصی مشن پر وسط ایشیا روانہ ہوئے تھے اور آٹھ ماہ کے بعد جب اپنی سرکاری ذمہ داریاں نبٹا کر واپس پہنچے تو اُنھیں انجمن کے اجلاس میں تین عہدے سونپے گئے۔مذکورہ اجلاس کی روداد دفعہ نمبر ۴ میں درج ہے:

> صاحب پریذیڈنٹ نے فرمایا کہ مولوی محمد حسین آزاد کو اگر سیکرٹری انجمن کا مقرر کیا جاوے تو یقین ہے کہ انجمن کی بہت رونق اور ترقی ہوگی۔ترتیب رسالہ انجمن اور کام یونیورسٹی کا بھی ان کے متعلق رہے گا[11]۔

انجمنِ پنجاب کے تحت جدید شاعری کا منصوبہ زیرِ بحث لانے سے قبل مولانا حسین آزاد کے انجمن اور نئے حکمرانوں سے استوار ہونے والے روابط کا بیانیہ نوآبادیاتی صورتِ حال کی اُس پیچیدگی کو نشان زد کر رہا ہے جس کے بارے میں ایڈورڈ سعید(Edward Said۔ ۱۹۳۵ء۔۲۰۰۳ء) لکھتے ہیں :

> نوآبادی میں بسنے والے لوگ حکمران کے لیے عام مفادات بن جاتے ہیں۔علم خواہ عام قسم کا ہو یا مخصوص قسم کا۔پہلے ایک ماہر کے ہاتھ ترتیب دیا جاتا ہے اور پھر حکومت کے تمدنی نظام سے وابستہ لوگ جو اس سے لگاؤ رکھتے ہیں،اس کی چھان پھٹک کرتے ہیں۔مقامی اور مرکزی مفادات کا کھیل کسی لحاظ سے بھی بے اصول اور بلاشعور نہیں ہوتا[12]۔

یہی وجہ ہے کہ مقامی باشندوں میں سے ''ماہر آدمی'' کا چناؤ کرنے کے بعد جب اُسے وفاداری کی کسوٹی پر کَس کے استعمار زدہ لوگوں کے سامنے پیش کیا جاتا ہے تو ہر نیا کلامیہ مقامی باشندوں کو انحراف اور انجذاب کی گومگو کیفیت میں مبتلا کر دیتا ہے۔ مقامی اشرافیہ، استعمار سے ذاتی فوائد کے حصول کی خاطر اُن کے ہر صحیح اور غلط قدم کا خیر مقدم کرتی ہے جب کہ اپنی روایات، تہذیب اور اقدار سے چمٹے مقامی لوگ ہر نئی تبدیلی کو تشکیک کی نظر سے دیکھتے ہیں۔ مقامی لوگوں کی معاونت سے مختلف علوم اور فنون کا فروغ بین السطور ایک مخصوص استعماری زاویۂ نظر کو اجاگر کرنے کی شعوری کوشش ہوتا ہے۔ ۱۵ اگست ۱۸۶۷ء کے جلسے میں آزاد نے اپنے لیکچر 'نظم اور کلام موزوں کے باب میں' جن خیالات کا اظہار کیا، اُن میں معاصر شعریات کی تبدیلی کے متعلق کسی واضح منصوبے کے آثار تو نہیں تھے، لیکن مستقبل کی پیش بندی ضرور کی گئی تھی۔ مثال کے طور پر آزاد نے مشرقی شعریات میں خیالات کی خرابی کا ذمہ دار اُن سلاطین و حاکمانِ عصر کو ٹھہرایا تھا جن کی غلط قدر دانی کے باعث شاعری میں کئی قباحتیں پیدا ہوئی تھیں۔ برِصغیر کے نئے حکمران انھی خرابیوں کو دور کرنا چاہتے تھے اور یہ سب بلا شعور نہیں تھا۔ درجہ بالا صورتِ حال کا محاکمہ کرتے ہوئے جمیل جالبی (۱۹۲۹ء-۲۰۱۹ء) لکھتے ہیں:

> انجمن پنجاب کے مشاعرے خود اُن (آزاد) کی ایجاد نہ تھے بلکہ ناظمِ تعلیمات کرنل ہالرائڈ کی فرمائش پر وجود میں آئے تھے اور خود کرنل ہالرائڈ نے یہ قدم لیفٹیننٹ گورنر کی خوشنودی حاصل کرنے کے لیے اٹھایا تھا جو چاہتے تھے کہ اُردو شعرا بھی انگریزی انداز کی ایسی جدید نظمیں لکھیں جنھیں اردو کی نصابی کتابوں میں شامل کیا جا سکے[۱۳]۔

مولانا حسین آزاد نے انجمن کے ۸ مئی ۱۸۷۴ء کے اجلاس میں لیکچر دیتے ہوئے جب اہلِ وطن کو یہ باور کرایا کہ تہذیب و ثقافت کی طرح اب اُن کی شاعری کے سوتے بھی خشک ہو گئے ہیں اور اُن کی نظم کے لیے سامانِ آرائش، پہلو میں دھرے اُن انگریزی صندوقوں میں بند ہے، جن کی کنجی ہمارے ہم وطن انگریز دانوں کے پاس ہے تو وہ اُسی فوق تصور کو پروان چڑھا رہے تھے جو نو آبادیاتی آئیڈیالوجی (ideology) کے تحت تشکیل دیا گیا تھا اور جس کا پہلا اور آخری مقصد مقامی باشندوں کے ذہن و دل پر اجارہ حاصل کرنا تھا۔ اس لیکچر کے بعد آزاد نے مطلوبہ شاعری کا رول ماڈل فراہم کرنے کے لیے اپنی 'مثنوی موسُوم بہ شب قدر' سنائی۔ آزاد کے بعد کرنل ہالرائیڈ کی تقریر نے جدید شاعری کے منصوبے پر مغربی حکمرانوں طرف سے مہر تصدیق ثبت کرتے ہوئے ان خیالات کا اظہار کیا:

> یہ جلسہ اس لیے منعقد کیا گیا ہے کہ نظمِ اردو جو چند عوارض کے باعث تنزل اور بدحالی میں پڑی ہوئی ہے۔ اِس کی ترقی کے سامان بہم پہنچائے جائیں۔ اِس واسطے جملہ رؤسا اور اہلِ علم لوگوں سے جو شعر و سخن اور تصانیف کا

> ذوق رکھتے ہیں، درخواست کی جاتی ہے کہ جہاں تک ہو سکے اس کی طرف توجہ دیں۔ اس وقت مولوی محمد حسین نے جو مضمون پڑھا اور رات کی حالت پر شعر سنائے وہ بہت تعریف کے قابل ہیں اور ہم سب کو مولوی محمد حسین کا شکر گزار ہونا چاہیے۔ یہ نظم ایک عمدہ نمونہ اس نظم کا ہے جس کا رواج مطلوب ہے[۱۴]۔

استعمار کی نظر میں نظمِ اردو کو لاحق چند بنیادی عوارض میں سے ایک عارضہ وہ قومی اور ملی طرزِ اظہار بھی تھا جس کی جھلک اُسے ۱۸۵۷ء کی جنگِ آزادی کے دوران میں جابجا نظر آئی تھی۔ اردو نظم کو قلبِ ماہیت کے عمل سے گزارنے والے منصوبہ ساز، اُردو شاعری کی روایت میں استعارے کی اُس باطنی قوت سے پوری طرح آگاہ تھے جس کے تحت:

> ''دوانہ مر گیا آخر کو ویرانے پہ کیا گزری''

جیسا ایک مصرعہ بھی جبر واستبداد کی پوری کہانی کو اپنے ساختیے میں صورت پذیر کرنے کی صلاحیت رکھتا تھا۔ کرنل ہالرائیڈ آزاد کی نظم کو بہ طورِ نمونہ پیش کر کے جس نظم کو رواج دینے کا عندیہ دے رہے تھے، اُس میں متن کا تصور سادہ اور اکہرا ہونے کے باعث ،اُس استعاراتی اور مجازی تفاعل سے یکسر محروم تھا جو استعمارکاروں کے لیے خطرے کی گھنٹی کے مترادف تھا۔ شعری متن کے اسی استعاراتی پہلو کو ۱۸۵۷ء کی جنگِ آزادی کے بعد بھی مختلف شاعروں نے اپنی نظموں اور غزلوں میں استعمال کیا تھا، جدید شاعری کے نئے تصور سے جس قسم کی نظم کا رواج مطلوب تھا، اردو شاعری کی روایت اُس سے تہی نہیں تھی۔ نظیر اکبر آبادی(۱۷۴۰ء۔ ۱۸۳۰ء) سترھویں صدی میں ان موضوعات کو اپنی نظموں میں کامیابی سے برت چکے تھے ،جنھیں اب انگریزی زبان کے صندوقوں میں تلاش کیا جا رہا تھا۔ انجمن کے زیرِ اہتمام ۳۰ مئی ۱۸۷۴ء کو باقاعدہ موضوعاتی مشاعروں کا آغاز ہوا تو ابتدائی دونوں مشاعرے 'برسات' اور 'زمستاں' کے عنوان سے منعقد کیے گئے۔ یہ دونوں موضوعات نیچرل شاعری کے اُس مغربی تصورِ شعر پر پورا اترتے ہیں جس پر بات کرتے ہوئے محمد حسین آزاد آبِ حیات (۱۸۸۰ء) میں لکھتے ہیں :

> جس شے کا حال یا دل کا خیال لکھیے تو اسے اس طرح ادا کیجیے کہ خود وہ حالت گزرنے سے یا اس کے مشاہدہ کرنے سے جو خوشی یا غم ،غصہ یا رحم، یا خوف، یا جوش دل پر طاری ہوتا، یہ بیان وہی عالم اور وہی سماں دل پر چھا دیوے[۱۵]۔

اگر بہ نظرِ غائر دیکھا جائے تو پہلے دو مشاعروں کے بعد نیچرل شاعری کے موضوعات میں تبدیلی آگئی تھی اور باقی موضوعات کا انتخاب کرتے ہوئے اس بات کو پیشِ نظر رکھا گیا تھا کہ جلسوں میں ایسی شاعری پیش کی جائے جو مقامی باشندوں کے ذہن و دل میں مغربی استعمار کے لیے نرم گوشہ پیدا کر سکے۔ یہی وجہ ہے کہ تیسرے مشاعرے سے لے کر دسویں

مشاعرے تک کے موضوعات ایک مخصوص تہذیبی اور ثقافتی سیاق میں سامنے آتے ہیں۔**اُمید**،**حبِ وطن**،**امن**،**انصاف**، **مروت**،**قناعت** اور **تہذیب** جیسے موضوعات پر لکھی گئی نظمیں اُن سیاسی اور سماجی تقاضوں کے عین مطابق تھیں جنھیں استعمار کار مقامی آبادی میں پھلتا پھولتا دیکھنے کے خواہش مند تھے۔اگرچہ ان مشاعروں میں مولانا حسین آزاد اور مولانا الطاف حسین حالی (۱۸۳۷ء۔ ۱۹۱۴ء) کے علاوہ دیگر شعرا دوسرے اور تیسرے درجے کے تھے لیکن مختلف موضوعات پر ایک مخصوص زاویۂ نظر سے خامہ فرسائی کرنے میں، وہ بھی کسی سے پیچھے نہیں تھے۔ ایک طرح سے دیکھا جائے تو برِ صغیر میں یہ دور 'غیر مشروط انجذاب' کا دور تھا۔مقامی باشندوں اور اُن کے عمائدین کے پاس اِس کے سوا کوئی چارہ نہیں بچا تھا کہ وہ استعمار کے کسی بھی ایجنڈے کی راہ میں مزاحم نہ ہوں۔ مغربی استعمار کار اپنی تہذیبی و ثقافتی برتری کے لیے مختلف کلامیے وضع کرنے کے بعد خود کو ایک ایسے ''نجات دہندہ' کے طور پر پیش کر رہے تھے جس کا مقصد مقامی باشندوں کو نئے تہذیبی و ثقافتی منابع سے روشناس کرا کے ایک 'مہذب' اور 'مفید' شہری بنانا تھا۔ یاد رہے کہ نو آبادیاتی صورتِ حال میں 'مفید'، 'افادے' اور 'افادیت' جیسے مظاہر اپنی تمام تر جدلیات کے ساتھ محض استعمار ہی سے منسوب ہوتے ہیں۔ ان نئے موضوعاتی مشاعروں میں پڑھی جانے والی مختلف نظموں کے متن کا اجمالی جائزہ اس بات کی توثیق کرے گا کہ ان نظموں میں پائی جانے والی نئی حسیّت مقامی باشندوں کی سوچ اور نظریات کو نہ صرف ایک نئے فکری سانچے میں منقلب کر رہی تھی بلکہ نیچرل شاعری کے نام پر شعری متن کو بھی خود اکتفائی سے محروم کیا جا رہا تھا۔

مولانا محمد حسین آزاد کو انجمن کے رُوحِ رواں کی حیثیت حاصل تھی، اغلب ہے کہ اِن مشاعروں کے موضوعات کا انتخاب اُن کی اور کرنل ہالرائیڈ کی مشاورت سے ہوتا ہوگا۔ نو آبادیاتی سیاق میں انجمن کا چوتھا مشاعرہ بہ عنوان '' حُبِ وطن ''اِس اعتبار سے اہمیت کا حامل ہے کہ اس مشاعرے کی نظموں میں وطن کی محبت کا بیانیہ خالص یورپی نقطۂ نظر سے تشکیل دیا گیا تھا۔ یہ مشاعرہ یکم ستمبر ۱۸۷۴ء کو ہوا تھا، آزاد اور حالی کے علاوہ اس میں گیارہ شعرا نے شرکت کی تھی۔[۱۶] اس مشاعرے میں پیش کی جانے والی بعض نظموں کا مطالعہ اس لحاظ سے انتہائی دل چسپ ہے کہ متن میں اُن نو آبادیاتی کلامیوں کو واضح شعور ملتا ہے، جن کے فروغ کے لیے انجمن پنجاب جیسے اداروں کا قیام ناگزیر ہو جاتا ہے۔ مثلاً پنڈت کرشن لال طالب (اکاؤنٹینٹ، صیغۂ تعمیرات، راولپنڈی) 'حبِ وطن کے جوش' کی مختلف صورتوں کو نظم میں بیان کرتے ہوئے جب ۱۸۵۷ء کے واقعات کو بیان کرتے ہیں تو اُن کے پیشِ نظر خالصتاً استعماری نقطۂ نظر ہوتا ہے۔ وہ جنگِ آزادی کی قیادت کرنے والے مختلف عمائدین کے ہاں موجود 'حبِ وطن کے جوش' کو ایک منفی جذبے کے طور پر سامنے لاتے ہیں اور انھی مقامی راہ نماؤں کو اِس آشوب کا ذمہ

دار بھی قرار دیتے ہیں۔ چند اشعار ملاحظہ ہوں:

دیتا ہے دم کے دم میں قوی سلطنت پلٹ
جب جوش کچھ دکھاتا ہے حُبِ وطن کا جوش
مفسد نمک حرام بنا کر کبھی کبھی
فوجوں کے سر کٹاتا ہے حُبِ وطن کا جوش
باغی کو بادشاہ بنا اپنے ملک کا
اورنگ پہ بٹھاتا ہے حُبِ وطن کا جوش
دل کو سیاہ کر کے کبھی مثلِ نانا راؤ
منہ کالا بھی کراتا ہے حُبِ وطن کا جوش [۱۷]

مولانا حسین آزاد نے جو منظومات انجمن کے پلیٹ فارم سے پیش کیں، وہ زیادہ تر تمثیلی پیرائے میں تھیں۔ یہاں یہ بات قابلِ ذکر ہے کہ آزاد کی ادبی تنقید نو آبادیاتی دباؤ کے زیرِ اثر جس طرح مختلف تضادات کا شکار ہوئی، اُسی طرح اُن کی نظموں کے متن میں بھی مشرقی اور مغربی شعریات کی آویزش نے کئی تناقضات کو جنم دیا۔ آزاد کی ادبی تربیت کلاسیکی شعریات کے زیرِ اثر ہوئی تھی لیکن نئے حکمرانوں نے انجمنِ پنجاب کے تحت جس شعری ادب کی تخلیق کا منصوبہ بنایا تھا، اُس میں مغربی شعریات کی حل پذیری ازحد ضروری تھی۔ یہی وجہ ہے کہ انجمن سے وابستہ بہت سے نظم نگاروں کی نظمیں اپنے فکری اور فنی اسقام کی بدولت انگریزی نظموں کی ایک بھونڈی سی نقل محسوس ہوتی ہیں۔ آزاد کی نظموں کا مطالعہ کرتے ہوئے اُن کی تمثیلی پیرائے میں لکھی بیشتر نظمیں مثلاً 'صبحِ امید'، 'خوابِ امن'، 'دادِ انصاف'، 'وداعِ انصاف' اور 'گنجِ قناعت' ایک مخصوص سانچے اور پیٹرن (Pattern) میں ڈھل کر قاری پر کوئی گہرا تاثر قائم کرنے میں ناکام رہتی ہیں۔ شعری اظہار جیسے بے ساختہ عمل کے دوران میں کسی مخصوص ایجنڈے کو پیشِ نظر رکھتے ہوئے متن سازی کا عمل نو آبادیاتی صورتِ حال کی اُس جبریت کو سامنے لاتا ہے، جو مقامی تخلیق کاروں سے مغرب کی تہذیبی، ثقافتی اور اخلاقی برتری کو تسلیم کرنے کا تقاضا کرتی ہے۔ انھی معروضات کے سیاق میں انجمن کے چوتھے مشاعرے میں پڑھی جانے والی آزاد کی مثنوی ''حُبِ وطن'' کے متن کے کچھ حصے ملاحظہ ہوں، جس میں بیان کنندہ برِصغیر کے مقامی باشندوں کے دلوں میں حب الوطنی کا جذبہ پیدا کرنے کے لیے مثالیں بھی یورپ سے فراہم کرتا ہے۔ مذکورہ نظم کا درج ذیل حصہ دیکھیے، جس میں آزاد، مغل فرمانروا فرخ سیر (۱۶۸۵ء۔ ۱۷۱۹ء) کے دربار سے، ایسٹ انڈیا کمپنی کے لیے خصوصی مراعات حاصل کرنے والے طبیب ولیم ہملٹن (William Hamilton۔ ۱۷۸۸ء۔ ۱۸۵۶ء) کو حُب الوطنی کی ایک اعلیٰ

وارفع مثال کے طور پر قاری کے سامنے پیش کرتے ہیں:

فرخ سیر تھا ہند میں فرمانراوئے ملک
اور غیرتِ نسیم و صبا تھی ہوائے ملک
پر ہند پر تھا حادثۂ غم عجب پڑا
یعنی کہ بادشاہ تھا خود جاں بلب پڑا
اس طرح کا فتور پڑا تھا مزاج میں
تھا مبتلا وہ اک مرضِ لاعلاج میں
سب اہلِ عقل ہوش و حواس اپنا کھو چکے
سارے طبیب ہاتھ علاجوں سے دھو چکے
پر اس مسیح دم نے جو آ کر کیا علاج
ایسا بحسبِ طبع موافق پڑا علاج
گویا دوا بہ کارِ دعا ہو گئی اُسے
اور تین چار دن میں شفا ہو گئی اُسے
نوبت خوشی کی بج اٹھی سارے جہان میں
اور جانِ تازہ آ گئی اک اک کی جان میں
فرخ سیر کہ شاہِ سخاوت مآب تھا
بحرِ کرم کا جس کے جھکولا سحاب تھا
اک جشنِ عام اُس نے کیا دھوم دھام سے
اور شور تہنیت کا اٹھا خاص و عام سے
حاضر ہوئے امیر و وزیر آ کے سامنے
اور اس طبیب کو کہا بلوا کے سامنے
لا دامنِ امید کہ بھر دیں ابھی اُسے
تا عمر پھر نہ پائے تو خالی کبھی اُسے
دریا دلی طبیب کی دیکھو مگر ذرا
ڈالی نہ اُس نے لعل و گہر پر نظر ذرا

حب الوطن کے جوش سے بیتاب ہو گیا
دل آب ہو کے سینے میں سیماب ہو گیا
کی عرض ہاتھ جوڑ کے خدمت میں شاہ کی
بندہ کو آرزو نہیں کچھ عزّ و جاہ کی
زر کی ہوس، نہ مال کی ہے جستجو مجھے
پر آرزو جو ہے تو یہی آرزو مجھے
کچھ ایسا میرے واسطے انعام عام ہو
جس سے مرا تمام وطن شاد کام ہو
بولا یہ شاہ اِس کا بھی تجھ پر مدار ہے
جو مانگنا ہے مانگ، تجھے اختیار ہے
تب عرض کی طبیب نے یوں بادشاہ سے
روشن جلالِ شاہ ہو خورشید و ماہ سے
تھوڑی زمیں نواحی دریا کنار میں
مجھ کو عطا ہو مملکتِ شہریار میں
تا اس طرف جو میرے وطن کے جہاز آئیں
اور اُن میں تاجرانِ ذوی الامتیاز آئیں
کچھ اُن پہ ہووے راہ نہ بیم و زوال کو
آرام سے اتاریں یہاں اپنے مال کو
اور جنس جو کہ لائیں وہ نزدیک و دور سے
محصول سب معاف ہو اُس کے حضور سے
پہلا علاج گر چہ بہت کارگر پڑا
یہ نسخہ لیکن اُس سے سوا پُر اثر پڑا
اس کی بھی یعنی کلفتِ غم دور ہو گئی
اور تھی جو کچھ کہ بات وہ منظور ہو گئی
ہر چند اُسے نہ فائدۂ سیم و زر ہوا
پر نفع بہرِ اہلِ وطن کس قدر ہوا

دامن میں اک عطائے خداداد پڑ گئی
اور سلطنت کی ہند میں بنیاد پڑ گئی
نوبت بجا کرے گی سدا صبح و شام کی
آواز دیں گے طبل مگر اُس کے نام کی [۱۸]

آزاد کی مثنوی کا اتنا طویل ٹکڑا یہاں رقم کرنا بے محل نہیں ہے۔ یہ ٹکڑا اُس نو آبادیاتی جبر کو سامنے لا رہا ہے، جس کے تحت مقامی تخلیق کار نو آبادیاتی صورتِ حال کا مکمل شعور رکھنے کے باوجود بھی استعمار کاروں کی بد عہدی اور منافقت کو اس طرح پیش کرتے ہیں کہ مغربی حکمرانوں کی ذات کے منفی پہلو بھی مثبت بن جاتے ہیں۔فرخ سیر کے عہد میں پیش آنے والا یہ واقعہ ہندوستان میں انگریزی استعمار کی خشتِ اول کی حیثیت رکھتا ہے، لیکن آزاد نے اِسے منظوم کرتے وقت اصل متن کی تقلیب اس انداز میں کی ہے کہ استعمار کاروں کی مقامی حکمرانوں سے بد عہدی اور وعدہ شکنی، حب الوطنی کی مثال بن گئی ہے۔ استعمار کار، شعری متن پر تصرف کے بعد مقامی لوگوں سے جس غیر مشروط وفاداری کا خواہاں ہوتا ہے، مذکورہ نظم میں اُس کا اظہار جگہ جگہ دکھائی دیتا ہے۔ درج بالا واقعے کو منظوم کرنے کے علاوہ آزاد نے مثنوی کے متن میں تین مزید ایسے واقعات شامل کیے ہیں، جنھیں اِسی مشاعرے میں شیخ الٰہی بخش رفیق (مدرس) بھی اپنی مثنوی ''کلیدِ محبت'' (یہ مثنوی بھی اسی مشاعرے بہ عنوان 'حب وطن' میں پڑھی گئی تھی) میں پہلے ہی منظوم کر چکے تھے۔ دو شاعروں کے ہاں ایک ہی عنوان کے تحت، کم وبیش ایک سے واقعات کا بیانیہ یقیناً ایک جیسی فکرِ رسا کا نتیجہ نہیں ہو سکتا، لہٰذا یہ سوال قابلِ غور ہے کہ ان واقعات کا مآخذ کیا تھا۔ نظمِ آزاد کے مرتب محمد ابراہیم (پسرِ محمد حسین آزاد) ۱۹۱۰ء میں چھپنے والے ایڈیشن کے دیباچے میں لکھتے ہیں :

> مشاعرہ مذکورہ بالا کے بند ہونے کے بعد وہ کبھی کبھی انگریزی نظموں کے انداز پر نظم لکھتے رہے۔ یہ بالکل انگریزی نظم کا ترجمہ نہیں ہیں۔ چنانچہ ناظرین مقابلہ کر کے دیکھیں گے کہ انگریزی نظم (ایکسلشیر) کے انداز پر جو نظم ہے، وہ ترجمہ نہیں ہے۔ البتہ انگریزی مطالب کو ہمارے انداز میں اُردو کے قالب میں ڈھالا گیا ہے۔ اسی طرح تمام نظمیں صفحہ ۸۹ سے ۱۰۳ تک انگریزی مطالب ہیں۔ مگر ان کو نہیں کہہ سکتے کہ یہ انگریزی کا ترجمہ ہے [۱۹]۔

درج بالا اقتباس میں محمد ابراہیم اس اَمر کی طرف اشارہ کر رہے ہیں کہ ''انجمن پنجاب'' کا مشاعرہ بند ہو جانے کے بعد آزاد نہ صرف انگریزی نظموں سے ماخوذ نظمیں لکھ لیتے تھے بلکہ انگریزی مضامین کو اردو کے قالب میں ڈھالتے ہوئے بھی مقامی عناصر پیشِ نظر رکھتے تھے۔ اس ضمن میں اُنھوں نے ایک نظم کا بہ طورِ خاص ذکر بھی کیا ہے، لیکن اُن کی اِس تحریر سے یہ

بات واضح نہیں ہوتی کہ اگر آزاد نے 'انجمنِ پنجاب'' کے مشاعروں کے لیے نظمیں لکھتے ہوئے انگریزی نظموں کے متن سے استفادہ کیا تھا تو اِس استفادے کی نوعیت کیا تھی۔ انجمنِ پنجاب کے مشاعرے بعنوان 'حُبِ وطن' کے متن کا مطالعہ کرتے ہوئے ہمیں آزاد کی مثنوی ''حُبِ وطن'' اور شیخ الٰہی بخش رفیق کی مثنوی ''کلیدِ محبت'' میں یورپی تاریخ سے لیے گئے تین بالکل ایک جیسے واقعات ملتے ہیں۔ مثال کے لیے پہلے شیخ الٰہی بخش رفیق کی مثنوی سے لیا گیا ایک تاریخی واقعہ ملاحظہ ہو:

روما پہ سنتے ہیں کہ چڑھا اک غنیم تھا
اور تا بہ شہر آ گیا بے خوف و بیم تھا
دریائے ٹائبر تھا رواں نیچے شہر کے
موجیں بلا کی جس میں تھیں، گرداب قہر کے
یہ اِس طرف تھے اور وہ دریا کے پار تھے
لیکن اُنھیں بھی خوف وخطر بے شمار تھے
روما میں جو کہ تین بہادر تھے انتخاب
لکھتے ہیں یوں وہ بیش بہا درِ آفتاب
نکلے وہ اپنی فوج سے کچھ دل میں ٹھان کے
یوں دشمنوں سے کہنے لگے پُل میں آن کے
دریا نہیں، یہ موت کے دریا کا پاٹ ہے
سمجھے ہو جس کو گھاٹ، وہ تیغوں کا گھاٹ ہے
اک آن لینے دیں گے نہ زنہار دم تمھیں
دم میں اُتار دیں گے تہِ آب ہم تمھیں
اُن دونوں میں دلیر مگر کوکلیز تھا
حب الوطن میں غرق وہ صاحب تمیز تھا
آہوش میں اپنے دلِ غم خوار سے کہا
قبضے کو دیکھا اور یہ تلوار سے کہا
اے تیغ رکھیو اپنی حفاظت میں تُو ہمیں
اور کر تُو پیشِ اہلِ وطن سرخرو ہمیں

حب الوطن کے معرکے میں اپنا نام ہو
ہاں اے زبانِ تیغ یہ جھگڑا تمام ہو
حسرت سے پھر کے جانبِ شہر اک نگاہ کی
اور بند آبِ تیغ سے اپنی یہ راہ کی
اک اک کو روکتا رہا وہ مار مار کے
اور اپنی فوج کو یہ صدا دی پکار کے
جلدی طنابِ صبر وتحمل کو توڑ دو
ہم لڑتے ہیں اِدھر، تم اُدھر پُل کو توڑ دو
پھر دونوں دوستوں سے کہا پار جاؤ تم
اور میرے ساتھ اپنی نہ جانیں گنواؤ تم
کیا جانے زندگی مری اب ہو بھی یا نہ ہو
اور تم خدا کو سونپ کے جلدی روانہ ہو
اصرار کر کے دونوں کو پیچھے ہٹا دیا
وہ یار ادھر ہوئے تھے کہ بس پُل گرا دیا
تنہا جو کوکلیز ہی بے چارہ رہ گیا
اور اُس کے نام فتح کا نقارہ رہ گیا
دریا میں کودا اور کہا اللہ کا نام لے
یا رب تو ہاتھ اپنے سپاہی کا تھام لے
دو تین ہاتھ مار کے جھٹ مار ہو گیا
حب الوطن کی فوج کا سردار ہو گیا[۲۰]

اب آزاد کی مثنوی میں اسی تاریخی واقعہ کا بیانیہ ملاحظہ ہو جس کی ترتیب میں بھی سرِ مُو فرق نہیں ہے:

اور ہے لکھا مؤرخ عہدِ قدیم نے
روما پہ کی جو فوج کشی اِک غنیم نے
تیار اہلِ فوج پئے کارزار تھے
پر اہلِ ملک اُن سے سِوا جاں نثار تھے

آیا حریف جب کہ نہایت قریبِ شہر
اُٹھے برائے جنگ امیر و غریبِ شہر
پر اُن میں کوکلیز جو مردِ دلیر تھا
حُب الوطن کے حق میں نیستاں کا شیر تھا
نکلا وہ سج کے اسلحۂ جنگ اپنے شہر سے
اور لشکرِ عدو کی طرف آیا قہر سے
دو جاں نثارِ حبِ وطن اور ساتھ تھے
اعدا کے خوں میں ڈوبے سدا جن کے ہاتھ تھے
ہے جیسے بحرِ گنگ کا مائی لقب یہاں
تھا ٹائبر کو باپ کہا کرتے سب یہاں
وہ بحر نیچے شہر کے تھے اوجِ موج پر
پُل سے اتر کے آئے یہ دشمن کی فوج پر
پُل کا دہانہ روک کے تیغوں کے گھاٹ سے
اعدا کے خوں بہاتے رہے کاٹ کاٹ کے
اور اپنی فوج کو یہ پکارے کہ آؤ تم
حملہ تو ہم نے روک لیا پُل گراؤ تم
مسمار ادھر وہ کرتے رہے پُل کو آن کر
یہ تیر و نیزے مارے گئے تان تان کر
پُل سارا ٹوٹ ٹوٹ کے دریا میں بہ گیا
اِک آدمی کا راہگذر جب کہ رہ گیا
تب کوکلیز یاروں سے بولا کہ جاؤ تم
اے میرے پیارے ہم وطنو! غم نہ کھاؤ تم
قسمت میں جو لکھا ہو سو ہو، چھوڑ دو مجھے
تم جاؤ اور خدا کے حوالے کرو مجھے
اک اک رفیق جب کے اُدھر پار ہو گیا
اور پُل جو کچھ رہا تھا وہ مسمار ہو گیا

للکارا پہلے دشمنوں کو دھوم دھام سے
اور ٹائبر میں کہہ کہ یہ کودا دھڑام سے
ٹالا ہے تو نے سر سے عدو کی تباہی کو
اور میرے باپ لی جیو اپنے سپاہی کو
دشمن کی فوج تیغیں سنبھالے ہی رہ گئی
اور موت اپنے دانت نکالے ہی رہ گئی
دیکھو تو فیضِ حُبِ وطن اُس کو کیا ملا
جھٹ چار ہاتھ مار کے یاروں سے جا ملا[۲۱]

انجمنِ پنجاب کے مذکورہ مشاعرے میں مقامی باشندوں کے دلوں میں حب الوطنی کا جذبہ بیدار کرنے کے لیے شیخ الٰہی بخش رفیق اور مولانا حسین آزاد نے جن تین واقعات کو نظم کے قالب میں ڈھالا، طوالت کے پیشِ نظر اُن میں سے محض درج بالا واقعہ کی دونوں منظوم صورتیں پیش کی گئی ہیں۔ متن کی خارجی شہادتوں اور مضمون میں اِس درجہ مطابقت کو پیشِ نظر رکھتے ہوئے صفیہ بانو (۱۹۲۸ء۔۲۰۰۲ء) قیاس کرتی ہیں :

> مولانا آزاد اس زمانے میں مشاعروں اور انجمنِ پنجاب کے روحِ رواں تھے۔لہٰذا جو نظمیں مشاعروں میں پڑھنے کے لیے بھیجی جاتی تھیں، اُن کے معیار کو جانچنے میں آزاد بھی شامل تھے۔شیخ الٰہی بخش رفیق کی مثنوی ''کلیدِ محبت'' میں جو کہانیاں نظم کی گئی ہیں، آزاد نے انھی کہانیوں کو فصیح تر اور مؤثر زبان میں نظم کیا۔ پہلا قصہ دوملکوں کی سرحد کے تعین سے متعلق ہے۔دوسرا کوکلیز کا اور تیسرا رستم کا۔ بلکہ مولانا نے اپنے اشعار میں رفیق کی مثنوی کا حوالہ بھی دیا ہے[۲۲]۔

اقتباس میں دونوں شاعروں کی نظموں کے متن کا تقابل ایک محدود پیمانے پر کرتے ہوئے نہ صرف ان کہانیوں کے اصل مآخذ تک رسائی کے امکان مسدود کر دیے گئے ہیں، بل کہ مولانا کے اشعار میں رفیق کی مثنوی کے حوالے کا ذکر کر کے اُنھیں خیالات کی چوری کے الزام سے بھی بری الذّمہ کر دیا گیا ہے۔ انجمنِ پنجاب کے مشاعرے (۱۹۹۵ء) میں اِس مشاعرے کا پورا متن دستیاب ہے۔آزاد کی مثنوی کا مرکوز مطالعہ کرنے کے بعد کہیں کوئی ایک شعر بھی ایسا نہیں ملتا جس میں رفیق کی مثنوی کا کوئی حوالہ دیا گیا ہو۔البتہ رستم والے واقعے کے علاوہ دونوں واقعات اُسی ترتیب سے منظوم ہوئے ہیں جس ترتیب سے اُنھیں رفیق کی مثنوی میں بیان کیا گیا ہے۔درج بالا دونوں واقعات میں سے ایک واقعے کا مأخذ تو لارڈ میکالے کی نظموں کے مجموعے لیز آف انشیئنٹ روم (Lays of Ancient Rome۔ ۱۸۴۲ء) مشہورِ زمانہ نظم ہوریشیس (Horatius) میں موجود ہے، جس

میں قدیم روم کے عظیم سپہ سالار ہوریشیس کوکلیز (Horatius Cocles) کی بہادری اور دریائے ٹائبر (Tiber River) کے کنارے اُس کی اپنے وطن کے لیے جاں نثاری کو خراجِ تحسین پیش کیا گیا ہے۔ اس واقعہ کے بنیادی نکات کم وبیش اُسی طرح منظوم کیے گئے ہیں، جس طرح میکالے نے اپنی طویل نظم میں بیان کیے ہیں۔ میکالے کی نظم کے چند بند دیکھیے:

Then out spake brave Horatius,

The Captain of the gate:

"To every man upon this earth

Death cometh soon or late.

And how can man die better

Than facing fearful odds

For the ashes of his fathers

And the temples of his gods,

Alone stood brave Horatius,

But constant still in mind,—

Thrice thirty thousand foes

"Down with him!” cried false Sextus,

With a smile on his pale face;

“Now yield thee,” cried Lars Porsena,

“Now yield thee to our grace!"

"OTiber! Father Tiber!

To whom the Romans pray,

A Roman’s life, a Roman’s arms,

Take thou in charge this day!”

So he spake, and, speaking, sheathed

The good sword by his side,

And, with his harness on his back,

Plunged headlong in the tide[23].

میکالے کی درجہ بالا نظم ۵۸۵ سٹینزا (stanza) پر مشتمل ہے، یہاں محض تین سٹینزا نقل کرنے کا مقصد آزاد اور الٰہی بخش رفیق کی نظموں کے متن میں موجود اُن نو آبادیاتی کلامیوں کو نشان زد کرنا ہے جن کی ترویج اور فروغ کی ذمہ داری انجمنِ پنجاب کے توسط سے مقامی نظم نگاروں کو سونپی گئی تھی۔ نو آبادیاتی صورتِ حال کی پیچیدگی کو مدِ نظر رکھتے ہوئے یہاں اس مفروضے کو بھی پیشِ نظر رکھنا چاہیے کہ کہیں ایسا تو نہیں تھا کہ استعمار کار، ملی اور قومی موضوعات کا انتخاب کرنے کے بعد، مقامی نظم نگاروں کو کچھ ایسے متن یا انگریزی شاعری کے نمونے بھی مہیا کرتے تھے جنھیں بنیاد بنا کر کچھ مخصوص تصورات کو فروغ دینے کی کوشش کی جاتی تھی۔ یاد رہے کہ میکالے کی طویل نظم کی بنیاد پر جس 'ہیرو' کو حب الوطنی کی بہترین مثال کے طور پر قاری کے سامنے پیش کیا جارہا تھا، اُس کے مقابلے میں اسلام، ہندو مت، سکھ مت اور یہاں تک کہ برِ صغیر کی مقامی تاریخ میں ایسے سینکڑوں کردار موجود تھے جنھوں نے وطن کی محبت میں جرات اور بہادری کی نئی داستانیں رقم کر کے اپنی جانوں کا نذرانہ دیا تھا۔ یہ الگ بات کہ انجمنِ پنجاب کی نظمیں مقامی باشندوں کے لیے 'حبِ وطن' کے جس تصور کا فروغ چاہتی تھیں، اُس میں مقامی لوگوں کی بہادری اور شجاعت کے لیے کوئی گنجائش نہ تھی۔ حالات کے جبر اور نو آبادیاتی صورتِ حال کی جکڑ بندیوں نے مختلف تخلیق کاروں کے ذہن و دل پر اِس طرح کا اجارہ قائم کیا تھا کہ وہ اپنی تہذیب و ثقافت ہی سے نہیں بلکہ تاریخ سے بھی برگشتہ ہو گئے تھے۔ ابوالکلام قاسمی (پ: ۱۹۵۰ء) ایک جگہ درج بالا صورتِ حال کا محاکمہ کرتے ہوئے لکھتے ہیں :

> کرنل ہالرائیڈ کے عملی اقدامات، لائٹر کے نقطہ نظر کو آگے بڑھاتے ہیں اور دونوں مل کر محمد حسین آزاد کے تسلیم شدہ عملی اور ادبی وقار اور اعتبار کو اپنے مقاصد کی تکمیل کا وسیلہ بنانے اور صورتِ حال کا استحصال کرنے میں پوری طرح کامیابی حاصل کر لیتے ہیں۔ چنانچہ نو آبادیاتی ایجنڈے کے مطابق مغرب کی تہذیبی برتری کو تسلیم کرانے کا جو منصوبہ زیرِ عمل تھا اس کا پہلا مرحلہ اردو والوں کو ان کے اپنے ادب، اپنی تہذیب اور اپنے ماضی قریب کی ثقافت سے برگشتہ کرنا اور اپنے ادب و کلچر کی بے وقعتی کا احساس دلانا تھا[۲۴]۔

انجمن کے زیرِ اہتمام پڑھی جانے والی آزاد کی بیشتر نظمیں اُس فکری گیرائی اور داخلی رَو سے محروم تھیں جو کسی بھی فن پارے کو بقائے دوام کے دربار میں جگہ دلواتا ہے۔ شعریاتِ آزاد کا مطالعہ کرتے ہوئے اُس نو آبادیاتی جبر کو ضرور پیشِ نظر

رکھنا چاہیے، جس نے اُن کی شعر گوئی کی صلاحیتوں کو چند مقررہ حدوں اور طے شدہ سانچوں تک محدود کر دیا تھا۔ تمثیل نگاری کے تحت لکھی گئی اُن کی مختلف مثنویاں مثلاً 'خوابِ امن'، 'دادِ انصاف'، 'وداعِ انصاف'، 'گنجِ قناعت' اور 'ابرِ کرم' پڑھتے ہوئے اس طرح لگتا ہے جیسے قاری ایک ہی نظم کا کو دوبارہ نہیں بل کہ سہ بارہ پڑھ رہا ہو۔ آزاد اپنی نظم گوئی کے بارے میں جب خود کو ''خاک افتادہ''[۲۵] کہتے تھے تو وہ کوئی عجزِ بیان نہیں تھا بلکہ اِس رائے میں اُس تنقیدی شعور کا پرتو موجود تھا جس کی مدد سے آزاد نے آبِ حیات (۱۸۸۰ء) جیسی کتاب تصنیف کی تھی۔ نظم گوئی کے لیے اگر اُنھیں مکمل ذہنی آزادی میسر آتی تو ممکن تھا کہ آج اُن کی شاعری عجائبات کے نوادر [۲۶] میں شامل نہ ہوتی۔ آزاد کے مقابلے میں مولانا الطاف حسین حالی کو اس اعتبار سے تفوق حاصل ہے کہ وہ انجمنِ پنجاب سے وابستگی رکھنے والے سب سے اہم نظم نگار تھے۔ گو انجمنِ پنجاب کے تحت منعقد ہونے والے مشاعروں میں حالی نے محض چار نظمیں بعنوان 'برکھا رُت'، 'نشاطِ امید'، 'حب وطن' اور 'مناظرہ رحم و انصاف' سنائیں اور اُس کے بعد وہ طبیعت کی ناسازی کی وجہ سے دلی روانہ ہو گئے لیکن حالی کی ان نظموں کا اثر انتہائی گہرا اور دیر پا تھا۔ گوپی چند نارنگ (پ: ۱۹۳۱ء) لکھتے ہیں:

> حالی نظم کے امام ہیں۔ اُن سے اُردو شعر و ادب میں ایک خاموش انقلاب کی ابتدا ہوتی ہے۔ انھوں نے زبان و بیان کے نئے سانچے بنائے۔ شاعری کی حدود کو وسیع کیا۔ اسے ایک نصب العین دیا اور سیاسی اور سماجی قدروں کا احساس دلایا[۲۵]۔

حالی کی ابتدائی نظم نگاری کے سیاق میں اُن کا قیامِ لاہور اور انجمن سے وابستگی اس اعتبار سے انتہائی اہمیت کی حامل ہے کہ یہیں اُنھیں مغربی نظم اور اِس کی شعریات سے شناسائی کا موقع ملا۔ مذکورہ عہد میں حالی نے نہ صرف قدیم اور جدید شعریات کو فکری پیمانوں پر پرکھا بل کہ نئے زمانے کے تقاضوں سے عہدہ برآ ہونے کی بھی کوشش کی۔ ایک مٹتی ہوئی تہذیب کی چلمن سے نئے زمانوں کا خواب دیکھتے ہوئے حالی کو نو آبادیاتی صورتِ حال کی اُن پیچیدگیوں کا مکمل شعور تھا، جس نے پورے معاشرے کو جبر و استبداد کی زنجیروں میں جکڑا ہوا تھا۔ انجمن کے مشاعروں میں پیش کی جانے والی حالی کی نظمیں دوسرے نظم نگاروں کی نظموں کی طرح اکہری اور سپاٹ نہیں ہیں، یہاں تک کہ فکری اور فنی سطح پر بھی اُن کی نظمیں آزاد سے کہیں بہتر تھیں۔ انجمن کے مشاعرے بعنوان 'حُبِ وطن' میں حالی نے اپنی مثنوی میں وطن کی محبت کا جو تصور اجاگر کرنے کی کوشش کی اُس میں آزاد کی طرح یورپی واقعات کو نظم نہیں کیا۔ اُن کی نظم میں آغاز ہی سے مقامی مذاہب کی روایت سے استفادہ کیا گیا۔ نبی پاک ﷺ کی ہجرت اور رام جی کے بن باس لینے کے واقعات متن کو مقامی مذہبی فکر سے مملو کرتے ہیں، لیکن آگے چل کر حالی کی نظم کا بیانیہ اُس وقت نوآبادیاتی جبر کا شکار ہو جاتا ہے جب بیان کنندہ برِصغیر پر حملہ آور ہونے والی دیگر

قوموں اور افراد کے مقابلے میں مغربی استعمار کاروں کو شائستگی کا خوگر اور خدا کا انعام قرار دیتا ہے۔

پاؤں اقبال کے اکھڑنے لگے
ملک پر سب کے ہاتھ پڑنے لگے
کبھی تورانیوں نے گھر لُوٹا
کبھی دُرّانیوں نے زر لوٹا
کبھی نادر نے قتل عام کیا
کبھی محمود نے غلام کیا
سب سے آخر کو لے گئی بازی
ایک شائستہ قوم مغرب کی
یہ بھی تم پر خدا کا تھا انعام
کہ پڑا تم کو ایسی قوم سے کام[۲۸]

معین احسن جذبی (۱۹۱۲ء۔۲۰۰۵ء) کے الفاظ میں:

یہ زمانہ درحقیقت حالی کے ذہنی انقلاب کا دور ہے جس میں وہ قدیم و جدید کی کش مکش سے نکلنے اور نئے حالات اور نئے خیالات سے آشنا ہونے لگے تھے[۲۹]۔

حالی کی نظم 'حبِ وطن' کا مطالعہ اس بات پر دال ہے کہ مذکورہ عہد میں نئے زمانے سے شناسائی اور یورپی تہذیب کی چکا چوند نے حالی کو مغربی استعمارکاوں سے اس درجہ مرعوب کر دیا تھا کہ اُن کے نزدیک وطن کی محبت کا حق، مغربی علم کو فروغ دے کر اور ہند کو انگلستان جیسا بنا کر ہی ادا ہوسکتا تھا۔

علم کو کر دو کُو بہ کُو ارزاں
ہند کو کر دکھاؤ انگلستاں[۳۰]

حالی نے انجمن کے پلیٹ فارم سے آخری نظم 'مناظرہ رحم و انصاف'[۳۱] پڑھی تھی۔ یہ نظم اپنی مکالماتی فضا کی بدولت پہلی تین نظموں سے قدرے مختلف نظر آتی ہے۔نظم میں رحم اور انصاف کے مابین ہونے والے مکالمے کے بعد،عقل کا رحم اور عدل کے صحیح مقام کا تعین کرنا اُس نئی نو آبادیاتی حسیّت کا اعلامیہ تھا، جو استعمار زدہ باشندوں کو یہ باور کروانے کی کوشش کرتی ہے کہ اب ہر چیز تعقل کے پیمانوں پہ پرکھی جائے گی۔نظم کے متن میں 'عقل' کا ایک مشعل راہ کے طور پر سامنے آنا اور پھر 'رحم' اور 'انصاف' کے مابین منصفی کروانا مغربی عقل پسندی کے اُس فلسفے کو واضح کرتا ہے جس سے حالی کا تعارف مغربی تہذیب اور

افکار سے شناسائی کے بعد ہی ہوا تھا۔ وحید قریشی (۱۹۲۵ء۔ ۲۰۰۹ء) کے بقول:

> مولانا حالی کے ہاں تنقیدی بصیرت اور شعور کا شاخسانہ یہی انجمن تھی۔ کرنل ہالرائیڈ نے حالی کو قیامِ لاہور کے دوران میں مغربی ادبیات کے تراجم کی اصلاح اور مطالعے کے مواقع فراہم کیے۔ اور یہ بالواسطہ طور پر حالی کے تنقیدی ذہن کو جلا دینے میں معاون ثابت ہوئے [۳۲]۔

آزاد اور حالی کے علاوہ انجمن پنجاب کے مشاعروں میں شریک ہونے والے بیشتر نظم نگاروں کی نظمیں فکری گیرائی سے محرومی کے علاوہ فنی حوالوں سے بھی انتہائی کمزور ہیں۔ یہ بات کہنے میں کوئی باک نہیں کہ اگر انجمنِ پنجاب کے مشاعروں میں آزاد اور حالی کی شرکت نہ ہوتی تو استعمار کے ہاتھوں پروان چڑھنے والا نئی شاعری کا یہ منصوبہ جزوی کامیابی سے بھی ہم کنار نہ ہوتا۔ گو حالی انجمنِ پنجاب کے محض چار مشاعروں میں شرکت کرنے کے بعد دلّی روانہ ہوگئے تھے، لیکن قیامِ لاہور کے دوران مغربی شعریات سے شناسائی نے اُن کی باقی ادبی زندگی پر انتہائی گہرے اثرات مرتسم کیے تھے۔ حالی کا ۱۸۹۳ء میں طبع ہونے والا مقدمہ شعر و شاعری بھی دراصل اُنھی افکار کا زائیدہ تھا جو انجمنِ پنجاب کے زیرِ اثر پروان چڑھے تھے۔ اِسی لیے حالی انجمنِ پنجاب کے مشاعروں کو درو بست اور مبالغے کی جاگیر بنی ایشیائی شاعری کو وسعت دینے کی کوششوں سے تعبیر کرتے تھے، حالی کے نزدیک اِن مشاعروں کے قیام کا مقصد کچھ بھی ہو لیکن ابتدائی دو مشاعروں میں نیچرل شاعری کے عنوانات فراہم کرنے کے بعد، نئے حکمرانوں نے باقی مشاعرے محض اُن تصورات کو فروغ دینے کے لیے منعقد کروائے تھے جن کا فروغ مذکورہ عہد میں اشد ضروری تھا۔ اُمید، حب وطن، امن، انصاف، مروت، قناعت اور تہذیب جیسے اخلاقی موضوعات بظاہر علاحدہ علاحدہ ہونے کے باوجود داخلی طور پر مربوط اور ایک مرکز سے جڑے ہوئے تھے۔ ان تمام موضوعات کی تہ میں نو آبادیاتی فکر کی ایک ایسی رَو جاگزیں تھی جو ۱۸۵۷ء کے بعد مقامی باشندوں کے دل و دماغ سے مزاحمت کا آخری خیال بھی نکال دینا چاہتی تھی۔ لارڈ کرومر (Lord Cromer۔ ۱۸۴۱ء۔ ۱۹۱۷ء) جو مصر میں انگلستان کے نو آبادیاتی اجارے کے دوران وہاں کا حاکم مقرر ہوا تھا، اُس کی درج ذیل رائے نو آبادیاتی عہد میں تشکیل پانے والے ایسے کلامیوں کو واضح کرتی ہے، جن کو فروغ دینے کے لیے انجمنِ پنجاب جیسے نو آبادیاتی اداروں کا ایجنڈا اور موضوعات ترتیب پاتے ہیں:

> علم طاقت کا منبع ہے۔ زیادہ طاقت کے حصول کے لیے علم کی ضرورت ہے تا کہ اطلاعات اور کنٹرول کا نظام قائم کیا جا سکے..... کوشش کی جائے کہ محکوم قوم میں قناعت کے اسباب تلاش کیے جائیں اور حاکم اور محکوم کے درمیان منطق کی بجائے بہتر پُر امید اور مضبوط تعلق قائم کرنے کے طریقے معلوم کر کے ان پر عمل کیا جائے [۳۳]۔

انجمنِ پنجاب کے مشاعرے ’حاکم‘ اور ’محکوم‘ کے درمیان ایک پُر امید اور مضبوط تعلق قائم کرنے اور استعمار زدہ لوگوں کو قناعت، مروت، تہذیب، امن، انصاف، امید اور حب الوطنی کے نئے تصورات سے روشناس کروانے سے ہی عبارت تھے۔ صفیہ بانو کی تحقیق کے مطابق اس مشاعرے میں شرکت کرنے والے شعرائے کرام یہ تھے:

> ’’مولوی عمّو جان ولی، پنڈت کرشن لال طالب (اکاؤنٹینٹ صیغہ تعمیرات، راولپنڈی)، ملا گل محمد عالی (مدرس مدرسہ پھلور ضلع جالندھر)، مفتی امام بخش (رئیس دگالہ بزبان فارسی)، انور حسین، شیخ الٰہی بخش رفیق (رئیس)، مصر رام داس قابل (بزبان فارسی)، مولوی عطا اللہ خان عطا، منشی علاء الدین صافی، لالہ گنڈا مل (مدرس)، سیّد اصغر علی لکھنوی حقیر، مولوی محمد حسین آزاد، خواجہ الطاف حسین حالی (معاون مترجم محکمۂ ڈائریکٹری)‘‘ [۳۴]۔

یہاں یہ امر قابلِ ذکر ہے کہ حالی اور آزاد کے علاوہ درج بالا شاعروں میں سے کوئی ایک شاعر بھی ایسا نظر نہیں آتا جس نے انجمنِ پنجاب کی شعری روایت کو داخلی آہنگ سے آمیز کرتے ہوئے اپنی انفرادی پہچان بنائی ہو۔ یہی وجہ ہے کہ بیشتر شعرا کی نظمیں پڑھ کر نو آبادیاتی عہد میں تخلیق کاروں کی عجلت پسندی اور بدحواسی کا احساس ہوتا ہے۔ دسویں مشاعرے بعنوان ’اخلاق‘ کے بعد اپریل ۱۸۷۵ء میں ان مشاعروں کا سلسلہ موقوف ہو گیا تھا، لیکن اردو نظم کی شعریات کو از سرِ نو متشکل کرنے کا آغاز حقیقی معنوں میں اس کے بعد ہی ہوا۔ استعمار کاروں نے اپنی تہذیبی و ثقافتی برتری کو ثابت کرنے کے لیے عملی اور ادبی سطح پر جس تبدیلی کا آغاز کیا تھا، آگے چل کر وہی تبدیلی مقامی شعریات کو عملِ تقلیب سے گزارنے کا باعث بنی تھی۔ صفیہ بانو انجمنِ پنجاب کے مشاعروں کے خاتمے کے اسباب گنواتے ہوئے لکھتی ہیں:

> ان مشاعروں میں حکومتِ وقت کے خلاف بھی اشعار پڑھے گئے۔ غدر کے قصے دہرائے گئے۔ رمز و کنایہ میں امن، حبِ وطن، قناعت کی سرپرستی کرنے والے انگریزوں پر یہ شعرا ایک طرف تو بھروسا نہ کر سکے دوسرے ان کی توقعات پوری نہیں ہوئیں [۳۵]۔

صفیہ بانو کی سے رائے سے اتفاق اس لیے ممکن نہیں ہے کہ اِن مشاعروں میں پڑھی جانے والی اِکا دُکا نظموں کے چند حصوں کے سوا حکومتِ وقت سے انحراف کا کوئی بیانیہ سامنے نہیں آتا۔ یہاں تک کہ ’امن‘ کے عنوان کے تحت کہی جانے والی جن نظموں میں غدر یا جنگِ آزادی ۱۸۵۷ء کا ذکر ملتا ہے، اُن میں بھی انگریزوں سے زیادہ باغیوں کو موردِ الزام ٹھہرایا گیا ہے۔ انجمنِ پنجاب کے زیرِ انتظام منعقدہ مشاعرے بعنوان ’حبِ وطن‘ کے متن کا درج بالا تجزیہ یہ واضح کرتا ہے کہ اِن مشاعروں میں شامل شعرا، حب الوطنی کی مثالوں کے لیے بھی، یورپ کی طرف ایڑیاں اٹھا اٹھا کر دیکھنے پر مجبور کر دیے گئے تھے۔ بحیثیتِ مجموعی استعمار کاروں نے انجمن کے مشاعروں سے جو مقاصد حاصل کرنے تھے، اُن میں اُنھیں کافی حد تک

کامیابی حاصل ہوئی تھی لیکن اس کا بالواسطہ فائدہ اردو نظم کو پہنچا تھا۔اردو نظم میں گُل و بلبل کی حکایت کا بیانیہ بتدریج اپنی کشش کھوتا چلا گیا تھا،عشق و محبت کی جگہ ملّی اور قومی موضوعات کو مل گئی تھی نیز کلاسیکی شعریات کے زیرِ اثر لکھی جانے والی شاعری کا مقدّس اور معرّب اسلوب مقامی رنگوں سے آشنا ہوگیا تھا۔ انجمن کے زیرِ انتظام منعقد ہونے والے مشاعروں کو اگر زمانی ترتیب سے دیکھا جائے تو یہ بات واضح ہوجاتی ہے کہ اِن مشاعروں کے اختتام تک دین دیال عاجز، جوالا سہائے کائیستھ خورم جیسے طالب علموں اور تارا چند حلوائی جیسے عام افراد تک اس تبدیلی کا اثر پہنچنا شروع ہو گیا تھا۔اِن مشاعروں میں پڑھی جانے والی بہت سی نظمیں جہاں فارسی کی ہند اسلامی روایت سے جڑی ہوئی تھیں، وہیں مغربی شعریات کے زیرِ اثر ایسی نظمیں بھی سامنے آئی تھیں جو ہیئتی اور اسلوبیاتی ہر دو سطح پر نئی شعریات کا راستہ ہموار کر رہی تھیں۔آگے چل کر مغربی اور مشرقی شعریات کے اِسی امتزاج نے اُردو نظم کو نہ صرف ہیئتی سطح پر پابند ہیئت کی تنگنائے سے نکالا بلکہ فکری سطح پر بھی جدید حسّی روّیوں سے آشنا کیا۔

حوالہ جات و حواشی

* (پ:۱۹۸۳ء) لیکچرر، شعبۂ اُردو، جی سی یونیورسٹی، لاہور۔

۱۔ حافظ محمود شیرانی، پنجاب میں اردو، مرتبہ محمد اکرام چغتائی (لاہور: سنگِ میل پبلی کیشنز،۲۰۰۵ء)، ۳۴۲۔

۲۔ صفیہ بانو، انجمن پنجاب تاریخ و خدمات (کراچی: کفایت اکیڈمی،۱۹۷۸ء)، ۱۰۶۔

۳۔ لارڈ میکالے [Thomas Babington Macaulay]، *Macaulay, Selections from Educational Records Bureau of Education.*، مرتبہ ایچ شارپ [H. Sharp]، (دہلی: نیشنل آرکائیوز آف انڈیا، دوسری اشاعت، ۱۹۶۵ء)، ۱۱۷-۱۰۷۔

لارڈ میکالے کے اپنے الفاظ ملاحظہ ہوں:

"We must at present do our best to form a class who may be interpreters between us and the millions whom we govern, a class of persons Indian in blood and colour, but English in tastes, in opinions, in morals and in intellect."

۴۔ بحوالہ ناصر عباس نیر، مابعد نو آبادیات اردو کے تناظر میں (کراچی: اوکسفر ڈیونیورسٹی پریس، ۲۰۱۳ء)، ۱۲۶۔

۵۔ لارڈ میکالے [Thomas Babington Macaulay]، *Macaulay, Selections from Educational Records Bureau of Education.*، مرتبہ ایچ شارپ۔

لارڈ میکالے کے اصل الفاظ یہ ہیں:

"I have never found one among them who could deny that a single shelf of a good European library was worth the whole native literature of India and Arabia."

۶۔ محمد عباس (مترجم) شرق شناسی از ڈیلیوایڈورڈ سعید [Edward Said] (اسلام آباد: مقتدرہ قومی زبان پاکستان، ۲۰۰۵ء)، ۱۶۔

۷۔ ناصر عباس نیر، مابعد نوآبادیات اردو کے تناظر میں، ۱۶۱۔
۸۔ اکرام چغتائی، ''آزاد اور لائٹنر کے علمی روابط''، مشمولہ آزاد صدی مقالات، مرتبہ تحسین فراقی/ناصر عباس نیرّ (لاہور: شعبۂ اُردو، پنجاب یونیورسٹی، ۲۰۱۰ء)، ۷۹۔
۹۔ محمد باقر، ''مرحوم انجمن پنجاب''، مشمولہ اورینٹل کالج میگزین، جلد ۲۰، عدد ۳ (لاہور: اورینٹل کالج مئی ۱۹۴۴ء)، ۵۴۔
۱۰۔ اکرام چغتائی، ''آزاد اور لائٹنر کے علمی روابط''، مشمولہ آزاد صدی مقالات، مرتبہ تحسین فراقی، ۸۷۔
۱۱۔ بحوالہ عارف ثاقب، انجمن پنجاب کے مشاعرے (لاہور: الوقار پبلی کیشنز، ۱۹۹۵ء)، ۲۶۔
۱۲۔ محمد عباس (مترجم) شرق شناسی، ۵۲۔
۱۳۔ جمیل جالبی، تاریخِ ادبِ اردو، جلد چہارم (لاہور: مجلس ترقیِ ادب، ۲۰۱۲ء)، ۱۰۰۵۔
۱۴۔ صفیہ بانو، انجمن پنجاب تاریخ و خدمات (کراچی: کفایت اکیڈمی، ۱۹۷۸ء)، ۲۳۳۔
۱۵۔ مولانا محمد حسین آزاد، آبِ حیات (لاہور: سنگِ میل پبلی کیشنز، س ن)، ۵۶۔
۱۶۔ صفیہ بانو، انجمن پنجاب تاریخ و خدمات، ۲۶۷۔
یہ مشاعرہ یکم ستمبر ۱۸۷۴ء کو حُبِ وطن کے عنوان سے منعقد ہوا تھا۔ آزاد اور حالی کے علاوہ اس میں جن گیارہ شعرا نے شرکت کی تھی، اُن کے نام یہ ہیں:
مولوی عمّو جان ولی، پنڈت کرشن لال طالب، ملا گل محمد عالی، مفتی امام بخش، انور حسین ہما، شیخ الٰہی بخش رفیق، مصر رام داس قابل (بزبانِ فارسی)، مولوی عطا اللہ خان عطا، منشی علاء الدین صافی، لالہ گنڈا مل، سیّد اصغر علی لکھنوی حقیر۔
۱۷۔ عارف ثاقب (مرتبہ) انجمن پنجاب کے مشاعرے، ۲۶-۱۹۔
۱۸۔ مولانا محمد حسین آزاد، نظمِ آزاد، مرتبہ تبسم کاشمیری (لاہور: مکتبۂ عالیہ، ۱۹۷۸ء)، ۸۳-۸۲۔
۱۹۔ محمد ابراہیم ''تمہید''، نظمِ آزاد، مرتبہ محمد ابراہیم (لاہور: نول کشور پرنٹنگ پریس، ۱۹۱۰ء)، ۳۔
۲۰۔ عارف ثاقب (مرتبہ) انجمن پنجاب کے مشاعرے، ۲۳۶-۲۳۴۔
۲۱۔ ایضاً، ۲۸۸-۲۸۶۔
۲۲۔ صفیہ بانو، انجمن پنجاب تاریخ و خدمات، ۲۸۱۔
۲۳۔ لارڈ میکالے [Thomas Babington Macaulay]، *Lays of ancient Rome* (نیو یارک: بوسٹن سیلور، برڈٹ اینڈ کمپنی، ۱۹۰۱ء)، ۱۲۵-
۲۴۔ ابوالکلام قاسمی، ''جدید اردو تنقید، محمد حسین آزاد اور نوآبادیاتی مضمرات''، مشمولہ آزاد صدی مقالات، مرتبہ تحسین فراقی، ۱۳۰۔
۲۵۔ محمد حسین آزاد، مولانا، ''لیکچر''، مشمولہ نظمِ آزاد، مرتبہ تبسم کاشمیری، ۵۲۔
۲۶۔ محمد صادق، محمد حسین آزاد، مشمولہ؛ تاریخ ادبیاتِ مسلمانانِ پاکستان و ہند، جلد چہارم (لاہور: پنجاب یونیورسٹی، طبع دوم، ۲۰۱۰ء)، ۱۳۰۔
۲۷۔ گوپی چند نارنگ، ہندوستان کی تحریکِ آزادی اور اردو شاعری (لاہور: سنگِ میل پبلی کیشنز، ۲۰۰۵ء)، ۳۲۱۔
۲۸۔ الطاف حسین حالی، کلیاتِ نظمِ حالی (جلد اوّل)، مرتبہ افتخار احمد صدیقی (لاہور: مجلس ترقی ادب، ۱۹۶۸ء)، ۴۰۲۔
۲۹۔ معین احسن جذبی، حالی کا سیاسی شعور (لاہور: آئینۂ ادب، ۱۹۶۳ء)، ۱۱۰۔
۳۰۔ الطاف حسین حالی، کلیاتِ نظمِ حالی (جلد اوّل)، مرتبہ افتخار احمد صدیقی، ۴۰۷۔
۳۱۔ یہ مشاعرہ 'انصاف' کے زیرِ عنوان ۱۴ نومبر ۱۸۷۴ء کو منعقد ہوا تھا۔ الطاف حسین حالی نے اس مشاعرے میں اپنی نظم ''مناظرۂ رحم و انصاف'' پیش کی

تھی۔ حالی کے علاوہ اِس مشاعرے میں ۱۲ شعرا شریک ہوئے تھے۔ انجمن پنجاب کے تحت پڑھا جانے والا حالی کا یہ آخری مشاعرہ تھا، اِس کے بعد وہ طبیعت کی ناسازی کی وجہ سے دلّی روانہ ہوگئے تھے۔

۳۲۔ وحید قریشی، ''دیباچہ'' مشمولہ مقدمہ شعر و شاعری (لاہور: مکتبۂ جدید ۱۹۵۳ء)، ۱۳۔

۳۳۔ بحوالہ محمد عباس (مترجم) شرق شناسی، ۴۲۔

۳۴۔ صفیہ بانو، انجمنِ پنجاب، تاریخ و خدمات، ۲۶۷۔

۳۵۔ ایضاً، ۳۶۷۔

مآخذ

آزاد، مولانا محمد حسین ۔آبِ حیات ۔لاہور: سنگِ میل پبلی کیشنز، س ن۔

تبسم کاشمیری۔ مرتبہ۔ نظمِ آزاد ۔لاہور: مکتبۂ عالیہ، ۱۹۷۸ء۔

تحسین فراقی/ ناصر عباس نیر۔ مرتبہ۔ آزاد صدی مقالات۔ لاہور: شعبۂ اُردو، پنجاب یونیورسٹی، ۲۰۱۰ء۔

جذبی، معین احسن ۔حالی کا سیاسی شعور ۔لاہور: آئینۂ ادب، ۱۹۶۳ء۔

جمیل جالبی ۔تاریخِ ادبِ اردو ۔جلد چہارم ۔لاہور: مجلس ترقی ادب، ۲۰۱۲ء۔

شیرانی، حافظ محمود ۔پنجاب میں اردو ۔مرتبہ محمد اکرام چغتائی ۔لاہور: سنگِ میل پبلی کیشنز، ۲۰۰۵ء۔

صدیقی، افتخار احمد ۔مرتبہ۔ کلیات نظم حالی ۔جلد اوّل ۔لاہور: مجلس ترقی ادب، ۱۹۶۸ء۔

صفیہ بانو۔ انجمنِ پنجاب، تاریخ و خدمات ۔کراچی: کفایت اکیڈمی، ۱۹۷۸ء۔

عارف ثاقب (مرتبہ)۔ انجمن پنجاب کے مشاعرے ۔لاہور: الوقار پبلی کیشنز، ۱۹۹۵ء۔

گوپی چند نارنگ ۔ہندوستان کی تحریکِ آزادی اور اردو شاعری ۔لاہور: سنگِ میل پبلی کیشنز، ۲۰۰۵ء۔

لارڈ میکالے [Thomas Babington Macaulay]۔ *Lays of ancient Rome*۔ نیویارک: بوسٹن سیلور، برڈٹ اینڈ کمپنی، ۱۹۰۱ء۔

لارڈ میکالے [Thomas Babington Macaulay]۔ *Macaulay, Selections from Educational Records Bureau of Education.*، مرتبہ ایچ شارپ [H. Sharp]۔ دہلی: نیشنل آرکائیوز آف انڈیا۔ دوسری اشاعت، ۱۹۶۵ء۔

محمد ابراہیم ۔مرتبہ۔ نظمِ آزاد ۔لاہور: نول کشور پرنٹنگ پریس، ۱۹۱۰ء۔

محمد باقر ۔''مرحوم انجمن پنجاب'' ۔مشمولہ اورینٹل کالج میگزین ۔جلد ۲۰، عدد ۳ ۔لاہور: اورینٹل کالج، مئی ۱۹۴۴ء۔

محمد زکریا، خواجہ۔ تاریخِ ادبیاتِ مسلمانانِ پاکستان و ہند ۔جلد چہارم ۔لاہور: پنجاب یونیورسٹی ۔طبع دوم، ۲۰۱۰ء۔

محمد عباس ۔مترجم ۔شرق شناسی از، ایڈورڈ سعید، ڈبلیو۔ اسلام آباد: مقتدرہ قومی زبان پاکستان، ۲۰۰۵ء۔

نیر، ناصر عباس ۔مابعد نو آبادیات اردو کے تناظر میں ۔کراچی: اوکسفرڈ یونیورسٹی پریس، ۲۰۱۳ء۔

عبدالستار ملک*

اعضائے تکلم اور اُردو کا صوتی نظام: چند معروضات

Abstract:

Speech Organs and Urdu Sound System

Sounds are of two types: vowels and consonants. Although the Urdu language inherited sounds and writing symbols from Arabic and Persian, Urdu phonetics is different from that of Persian and Arabic. This research paper explains the functions of speech organs and facilitates Urdu pronunciation through application of the schematic diagram of consonants and vowels. This paper is the outcome of comprehensive interdisciplinary studies that the researcher carried out to cater to pronunciation problems in the Urdu language.

Keywords: Speech Organs, Urdu sound system, Urdu vowels, Urdu consonants.

اعضائے تکلم (speech organs)

اردو میں اعضائے تکلم کے لیے اعضائے صوت اور اعضائے نطق کی اصطلاحات بھی مروج ہیں۔اعضائے تکلم کے نام پر آوازوں کے نام رکھے گئے ہیں۔درست تلفظ کے لیے ادائگی کے ساتھ مخرج کا علم ہونا لازمی ہے۔مخرج عربی لفظ ہے اور اس کے لغوی معنی ہیں ''نکلنے کی جگہ''۔ ہر آواز کے منہ سے نکلنے کا ایک مقام مقرر ہے ، جسے مخرج کہتے ہیں۔مخرج دراصل اُس عضوِ تکلم کا نام ہے جس سے آواز نکلتی ہے۔مثلاً زبان، حلق، دانت، تالو، کوّا،مسوڑھے ، ہونٹ وغیرہ ۔اعضائے تکلم کی مشق اور صحیح استعمال سے درست تلفظ اور معیاری ادائگی ممکن ہے۔اس کے لیے اعضائے صوت(vocal organs) کے دائرۂ عمل سے

واقفیت بہت اہمیت کی حامل ہے۔قرائت وتجوید کے فن میں بھی یہ مطالعہ بہت مفید ہے۔

متعدد ماہرینِ زبان نے اعضائے صوت کی تفصیل سمجھانے کی کوشش کی ہے۔ اُردو لسانیات سے متعلق کتب مثلاً آوازشناسی(۱۹۹۳ء) ، عام لسانیات (۱۹۸۵ء)، اُردو کا صوتی نظام (۱۹۹۷ء)، اُردو لسانیات(۱۹۹۰)اور لسانی تناظر(۱۹۹۷ء) وغیرہ میں اعضائے تکلم کی وضاحت کی گئی ہے ۔ ڈینیل جونز (Danial Jones ۱۸۸۱ء۔۱۹۶۷ء) نے اپنی تصنیف *The pronunciation of English*(۱۹۱۴ء) میں اعضائے تکلم کو چودہ حصوں میں تقسیم کیا ہے:

۱۔ہونٹ یا لب (lips)، ۲۔دانت (teeth)، ۳۔مسوڑھے (teeth ridge)، ۴۔سخت تالو (hard palate)، ۵۔نرم تالو(soft palate)، ۶۔لہات/کوّا(uvula)، ۷۔زبان کا پھل (blade of tongue)، ۸۔زبان کا اگلا حصہ (front of tongue)، ۹۔زبان کا پچھلا حصہ/ زبان کی جڑ(back of tongue) ،۱۰۔کنٹھ/حلقوم(pharynx)، ۱۱۔حلق پوش (epiglottis)، ۱۲۔صوتی تانت/صوتی لب(vocal cards)، ۱۳۔زبان کی نوک(tip of tongue) ۱۴ ۔ناک کا خلا(nasal cavity)[۱]۔

اعضائے صوت کو شکل کے ذریعے یوں ظاہر کیا جا سکتا ہے:
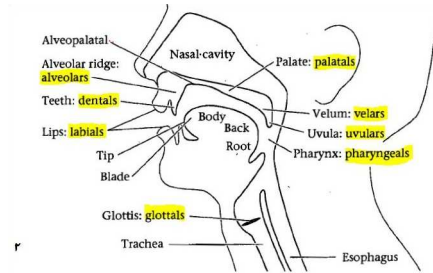
Figure 2.3 The vocal tract

صوتی اعضا کا مختصر تعارف درج ذیل ہے:

حنجرہ/نرخرہ(larynx)

ہوا پھیپھڑوں سے سانس کی نالی کے ذریعے سب سے پہلے حنجرہ/نرخرہ(Larynx) میں پہنچتی ہے، جو ایک تکون نما صوت گھر(Voice Box) ہے۔اِسی صوتی بکس میں آواز جنم لیتی ہے۔ جب ہمارے پھیپھڑوں سے ہوا نکلتی ہے تو اِس صوت گھر میں ایک طرح کا ارتعاش پیدا ہوتا ہے، جس سے بنیادی آواز پیدا ہوتی ہے۔

صوتی تار/صوتی لب (vocal cords / vocal lips)

حنجرہ/نرخرہ(larynx)میں دو صوتی تار(تانت)یا صوتی لب ہوتے ہیں ۔یہ بہت اہم صوتی عضو(vocal organ)ہے۔یہ حلق کے ایک سرے سے دوسرے سرے تک دو جھلی نما حرکت کرنے والے تار یا پردے ہیں، جو سانس نکالتے وقت کھلتے اور بند ہوتے ہیں۔یہ عمل بہت تیزی سے ہوتا ہے۔یہ شکل میں دو چھوٹے چھوٹے ہونٹوں سے مشابہ ہوتے ہیں، اِس لیے اِنھیں صوتی لب بھی کہتے ہیں۔صوتی تاروں کے نزدیک آنے پر جو ارتعاش اورلرزش پیدا ہوتی ہے ،اسے آواز (voice) کہتے ہیں۔ جب یہ صوتی تار ایک دوسرے کے قریب آتے ہیں تو سانس کی راہ میں رکاوٹ ہوتی ہے اور سانس اِنھیں دھکیل کرنکلتی ہے تو یہ بہت تیزی سے پھڑ پھڑانے لگتے ہیں۔ ارتعاش کی اِس کیفیت میں جو آواز پیدا ہوتی ہے، اس کو مسموع (voiced) کہتے ہیں مثلاً ب ج د گ غ وغیرہ۔بعض اصوات کی ادائگی کے دوران یہ تار اپنی جگہ پر متحرک رہتے ہوئے ایک دوسرے سے دور رہتے ہیں اور پوری طرح کھل کر سانس کو آزادی کے ساتھ گزرنے دیتے ہیں اور کوئی ارتعاش پیدا نہیں ہوتا۔ اِس کیفیت میں پیدا ہونے والی آوازوں کو غیر مسموع (voiceless) کہتے ہیں مثلاً پ ت چ ک ف وغیرہ ۔عربی میں ان آوازوں کے لیے مجہورہ اورمہموسہ کی اصطلاحیں مروج ہیں۔مسموع آوازوں میں زناٹے دار کیفیت کو گلے پر ہاتھ رکھ کر یا کانوں میں انگلیاں دے کر محسوس کیا جاسکتا ہے۔مصوتوں کی ادائگی کے وقت صوتی تار ضرور تھرتھراتے ہیں یعنی مصوتے ہمیشہ مسموع ہوتے ہیں جب کہ مصمتے کے لیے یہ ضروری نہیں۔ یہ مسموع اور غیر مسموع دونوں قسم کے ہوتے ہیں۔

بولنے کے دوران ایک خاص سرگوشی اور کھسر پھسر بھی ہے۔ اُس وقت یہ صوتی پردے اِس طرح مل جاتے ہیں کہ ہوا کے نکاس کا معمولی سا راستہ ہی باقی رہ جاتا ہے۔اگر صوتی تاروں کا تین چوتھائی حصہ ملا ہوا ہو اور تقریباً ایک چوتھائی حصہ کھلا ہو تو ایسی صورت میں جو آواز پیدا ہوگی اُسے ہم سرگوشی(whisper) کہہ سکتے ہیں۔ ایسی صورت میں ہوا تنگ گزر گاہ ہی میں سے گزرتی ہے لیکن برائے نام سا ارتعاش ہوتا ہے۔

حلق(glottis)

صوتی تاروں کے درمیان سوراخ ہوتا ہے ، جسے حلق کہتے ہیں۔ ہوا حلق میں ہی سے گزرتی ہے۔ جب صوتی تانت ہوا کو روک کر پھر جاری کریں تو حلقی آواز پیدا ہوتی ہے ۔حلقی آوازیں چند زبانوں میں ہی ملتی ہیں۔عربی کا ہمزہ اور ہ اِس کی مثالیں ہیں۔ ایسی آوازیں اُس وقت پیدا ہوتی ہیں ،جب صوتی تاروں کو ملا کر یکا یک جدا کر دیا جاتا ہے۔ یہاں حلق(glottis) اورحلق پوش (epiglottis)میں خلطِ مبحث کا خطرہ رہتا ہے ۔حلقوم کے نچلے حصے میں کری دار ساخت کا ایک عضو ہے، جسے حلق

پوش(epiglottis) کہتے ہیں جو سانس کی نالی کی حفاظت کرتا ہے۔ جب ہم کچھ کھاتے پیتے ہیں تو یہ ڈھکنا فوری طور پر سانس کی نالی کے اوپر آ جاتا ہے، جس کی وجہ سے کھانا پانی سانس کی نالی میں نہیں جاتا۔

حلقوم(pharynx)

حلق سے خارج ہونے والی ہوا اوپر کی طرف حلقوم میں سے گزرتی ہوئی ناک اور منہ کے راستے باہر نکلتی ہے۔ حلقوم گنبد نما ایک نالی دار راستہ ہے، جو سانس کی نالی اور غذا کی نالی کے ملنے کی جگہ کے اوپر واقع ہے۔ حلقوم کے اوپر والے حصے سے ایک راستہ ناک کے جوف کی طرف اور دوسرا منہ کے جوف کی طرف جاتا ہے۔ حلقوم کی طرف جب زبان ہٹ کر اِسے چھوتی ہے تو حلقومی آوازیں پیدا ہوتی ہیں۔ عربی آوازوں ع ،ح کا مخرج حلقوم ہے۔ حلقوم کے ذریعے آواز میں گونج پیدا ہوتی ہے اور شعوری کوشش یا مشق سے مزید بھی پیدا کی جاسکتی ہے۔

انفی جوف (nasal cavity)

ایک ہڈی دار راستہ ہے جس میں لعابی جھلی لگی ہوتی ہے جو غیر متحرک ہے۔ ناک کا کام صرف گونج اور نغمگی پیدا کرنا ہے۔ غنہ آوازیں اِس کے ذریعے ادا ہوتی ہیں۔ اِسی لیے ہم دیکھتے ہیں کہ زکام زدہ لوگ ن اور م کی ادائگی بہتر طور پر نہیں کر سکتے ۔قواعدِ تجوید میں خیشوم (nasal cavity)ایک باقاعدہ مخرج ہے، جس سے غنہ نکلتا ہے۔ خیشوم سے ہوکر آواز نتھنوں کے ذریعے خارج ہوتی ہے ۔انفی جوف (nazal cavity) تک رسائی کوّا (لہات) کے ذریعے ہوتی ہے۔ ناک کے کھولنے اور بند کرنے کا عمل کوّا انجام دیتا ہے۔ جب کوّا اوپر کو اُٹھ جائے تو ناک کا راستہ بند ہوجاتا ہے۔ اس کے ساتھ نرم تالو(غشہ) بھی اوپر اٹھتا ہے۔جس سے ہوا ناک سے خارج ہونے کے بجائے صرف منہ سے خارج ہوتی ہے۔ غنائی آوازوں کی ادائگی کے دوران کوّا نیچے آ جاتا ہے۔ اِس کے ساتھ نرم تالو بھی نیچے آ جاتا ہے۔ جس سے ناک کا راستہ کھل جاتا ہے اور ہوا ناک اور منہ دونوں راستوں سے ہوکر گزرتی ہے ۔جس سے غنائی صوتیے تشکیل پاتے ہیں۔ جب آواز ناک اور منہ دونوں سے ہوکر گزرے تو ایسی آوازوں کو انفی یا غنہ آوازیں (nasal sounds) کہتے ہیں۔

کوّا/لہات (uvula)

کوّا یا لہات منہ کی چھت سے نرم گوشت کی مانند لٹکتا ہوا ایک عضو ہے۔ منہ کھولنے پر ہم اِسے آئینے کے ذریعے دیکھ سکتے ہیں۔ کوّا کا ایک فعل غنہ آوازوں کے ضمن میں بیان ہو چکا ہے۔ اس کے علاوہ زبان اس کے ساتھ مل کر لہاتی آوازیں پیدا کرتی ہے۔

تالو(palate)

تالو منہ کا چھت بناتا ہے اور منہ کے جوف کو ناک کے جوف سے الگ کرتا ہے۔ اِس کا اگلا حصہ سخت اور پچھلا نرم ہوتا ہے۔ سخت حصے کو تالو اور نرم حصے کو غشہ کہتے ہیں۔ پچھلا حصہ اُس مقام پہ ختم ہوتا ہے جس کو لہات کہتے ہیں۔ اِس کے پیچھے حلقوم کی پچھلی دیوار نظر آتی ہے۔ نرم تالو حرکت کرسکتا ہے اور اوپر اُٹھایا جاسکتا ہے۔ حتیٰ کے حلقوم کی پچھلی دیوار کے ساتھ مل کر یہ ناک کے جوف میں ہوا کے جانے کو بند کردیتا ہے۔ جب ہم منہ بند کرکے ناک کے ذریعہ سانس لے رہے ہوتے ہیں تو غشہ معمول کی حالت میں ہوتا ہے۔

زبان (the tongue)

اپنی حرکت کے تنوع کے لحاظ سے زبان اعضائے تکلم میں سے سب سے اہم عضو ہے۔ صوتی عمل کے اعتبار سے اس کی کئی حصوں میں تقسیم کی جاتی ہے۔ مثلاً نوک، اگلا، درمیانہ اور پچھلا حصہ۔ سکون کی حالت میں زبان کی نوک اور پھل اوپری مسوڑھے کے نچلے کنارے کے نیچے، سامنے کا حصہ سخت تالو کے نیچے اور پچھلا حصہ نرم تالوں کے نیچے ہوتا ہے۔ زبان کی نوک اور اگلا حصہ خاص طور پر موبائل حصے ہیں۔ یہ تمام ہونٹوں، دانتوں، مسوڑھوں اور سخت تالو کو چھوسکتے ہیں۔ زبان کا مصمتوں اور مصوتوں کی ادائگی میں بہت اہم کردار ہے۔ جس کی تفصیل آگے آئے گی۔

ہونٹ(lips)

ہونٹ چار انداز میں صوتی عمل سرانجام دیتے ہیں۔ باہم مل کر، نچلے ہونٹ کے اوپر والے دانتوں کے ربط میں آکر، دائرے کی شکل میں گول ہو کر اور پھیل کر۔ ہونٹوں کی حالت کی بنا پر آوازوں کے مختلف نام رکھے گئے ہیں، جیسے دو لبی، لب دندانی، مدور اور غیر مدور۔

مسوڑھا/لثہ (alveolus)

صوتی عمل میں اوپر کے مسوڑھے بھی حصہ لیتے ہیں اور لثوی آوازوں کے اخراج کا باعث بنتے ہیں۔

دانت (teeth)

آوازیں پیدا کرنے میں دانت بالخصوص اوپر کے دانتوں کا اہم کردار ہے۔ صوتی عمل کے دوران اِن کی مختلف حالتوں کے اعتبار سے دندانی اور لب دندانی آوازیں پیدا ہوتی ہیں۔

اردو کا صوتی نظام (urdu sound system)

صوتیہ (phoneme) کسی زبان کی بنیادی اکائی ہے۔صوتیہ ایک تخالفی یا امتیازی آواز ہے، جس کی تفہیم اقلی جوڑوں (minimal pairs) کے ذریعے ممکن ہے مثلاً جوڑ توڑ میں ج اور ت الگ الگ صوتیے ہیں۔صوتیہ کی دو قسمیں ہیں: مصوتے (حرکات و علل) اور مصمتے (حروفِ صحیح)۔انگریزی میں اِنھیں بالترتیب vowels اور consonants کہتے ہیں۔حروفِ صحیح (consonants) مجرد اصوات کی نمائندگی کرتے ہیں اور حروفِ علت (vowels) اِن اصوات کا رُخ متعین کرتے ہیں۔بعض دیگر زبانوں کی طرح عربی و فارسی اور اُردو میں حروفِ علت کے علاوہ کچھ اور علامات بھی ہیں ،جو اصوات کا رُخ متعین کرنے کے لیے مستعمل ہیں۔ ایسی علامات کو اِعراب کہتے ہیں۔ اُردو میں بنیادی مصوتوں کو ظاہر کرنے کے لیے چار حروف ا ، و ، ی ، ے اور تین اِعراب زبر ، زیر ، پیش ہیں۔حروفِ علت کو طویل مصوتے (long vowels) اور اِعراب کو مختصر مصوتے (short vowels) کہتے ہیں۔ اُردو کے دس اساسی مصوتے اِنھی حروف و اعراب کی تالیف و ترکیب سے وجود پاتے ہیں۔

حرف وصوت کا رشتہ بہت گہرا ہے۔ اِنھیں ایک دوسرے سے جدا نہیں کیا جاسکتا۔ اُردو قواعد اور عربی قواعد کی عام اصطلاحات حروفِ علت اور حروفِ صحیح ہیں۔عربی و فارسی اور اُردو کے فلسفۂ قواعد وصوتیات میں حرف زبان کی بنیادی اکائی ہے جبکہ جدید لسانیات کے نزدیک زبان کی اصل تقریر ہے نہ کہ تحریر۔ اِس لیے اس کے نزدیک حرف کی بجائے صوتیہ زبان کی بنیادی اکائی ہے۔ اصل میں یہ زبان کے دو لباس ہیں۔صوت کا تعلق تقریر یا بولنے سے ہے اور حرف کا تعلق تحریر سے ہے ،یعنی صوت بولنے کی اور حرف لکھنے کی اکائی ہے ۔

کسی بھی زبان میں مستعمل بامعنی آوازوں (صوتیوں phonemes) کو دو بڑے حصوں میں تقسیم کرتے ہیں:

۱۔مصوتے (vowels) ۲۔ مصمتے (consonants)

مصوتی آوازیں (vowels) وہ ہیں جن کی ادائگی میں پھیپھڑوں سے آنے والی ہوا بغیر کسی رکاوٹ کے خارج ہوتی ہے ۔یعنی ان کو ادا کرنے کے لیے منہ کے اندرونی حصے کو نسبتاً کھلا رکھنا پڑتا ہے (اگر زبان منہ اور حلق کے کسی حصے کو چھوتی بھی ہے تو برائے نام ہی چھوتی ہے)مثلاً اَ ، اِ ، اِی، او وغیرہ ۔

زبان میں مصوتوں کو بہت اہمیت حاصل ہے۔ اِن کے بغیر زبان کی کسی آواز کی ادائگی ممکن نہیں۔ان کی آواز کو جتنا چاہے کھینچا جا سکتا ہے ۔یہ حروف الفاظ سازی کا بنیادی جزو ہیں ۔اِن کے بغیر صوت رکن (syllable) نہیں بن سکتا۔عموماً کلموں میں جتنے مصوتے ہیں،صوتِ رکن کی تعداد اُتنی ہی ہوتی ہے۔اگرچہ ماہرین کے نزدیک اُردو کے کل مصوتوں کی تعداد زیادہ

اور مختلف فیہ ہے مگر ابواللیث صدیقی (۱۹۱۶ء۔۱۹۹۴ء)، گیان چند (۱۹۲۳ء۔۲۰۰۷ء)، مسعود حسین خاں (۱۹۱۹ء۔۲۰۱۰ء) گوپی چند نارنگ (پ:۱۹۳۱ء) اور شوکت سبزواری (۱۹۰۸ء۔۱۹۷۳ء) سمیت متعدد ماہرین لسانیات کے مطابق اُردو کے اساسی مصوتے دس ہیں، جو درج ذیل ہیں:

آواز	نام	مثالیں
اَ	زبر	اَب ، جَب ، تَک
اِ	زیر	اِس ، جِس ، تِل
اُ	پیش	اُس ، بُت ، سُن
آ	الف/ الف مد	رات، شام ، آرام
اَو	واوَ لین/ واوَ ماقبل مفتوح	غَور، مَوت، حَوض، پَودا، قَوم
او	واوَ مجہول	شور ، زور ، بول، بوجھ، سوچ
اُو	واوَ معروف/ واوَ ماقبل مضموم	نُور ، دُودھ ، خُون، سُورج، پھُول
اَے	یائے لین/ یا ماقبل مفتوح	پَیر ، سَیر ، بَیل، اَیسا، بَیٹھ
اے	یائے مجہول	شیر ، دیر ، تیل، سیب، پیٹ
اِی	یائے معروف/ یا ماقبل مکسور	تِین ، تِیر ، عِید، گِیت، کِیل

املا کمیٹی، ترقی اُردو بورڈ، ہند نے حاشیے میں یوں وضاحت کی ہے:

اُردو میں مصوتے کل دس ہیں۔ اِن میں تین تین کے تین سیٹ ہیں:

تین	آوازیں	واوَ	کی
تین	آوازیں	یائے	کی
تین	آوازیں	زیر، زبر، پیش	کی، اور
دسویں	آواز	الف	کی

الف جب لفظ (یا صوتی رکن) کے شروع میں پوری آواز دیتا ہے، تو مد لگایا جاتا ہے۔ لفظ کے بیچ یا آخر میں الف ہمیشہ پوری آواز دیتا ہے۔

چھوٹے مصوتوں زیر زبر پیش اور طویل مصوتوں یائے (معروف) الف واوَ (معروف) میں بالترتیب خفی اور طویل کی نسبت ہے۔ ان چھ خفی اور طویل آوازوں کے علاوہ واوَ اور یائے میں ایک ایک آواز مجہول، اور ایک ایک آواز زبر سے مل کر بنتی ہے (ماقبل مفتوح)۔ یوں یہ کل دس آوازیں ہوئیں۔ (ماقبل مفتوح آوازوں کو واوَ لین

بنتی ہے (ماقبل مفتوح)۔ یوں یہ کل دس آوازیں ہوئیں۔ (ماقبل مفتوح آوازوں کو واوِ لین اور یائے لین بھی کہتے ہیں)۔

اوپر مصوتوں کی دس آوازوں کے لیے جو اعراب پیش کیے گئے، وہ آج تک کی پیش کردہ تجاویز میں سب سے مختصر اور سہل ہیں۔ معروف اور لین آوازوں کو نشان زد کرنے کے بعد مجہول آوازوں کے لیے الگ سے اعراب کی ضرورت نہیں۔ کیونکہ جب دوسری آوازوں سے فرق واضح ہوگیا تو بچی ہوئی تیسری آواز مجہول ہی ہوگی۔ گویا مجہول آواز کو صفر علامت کے تصور سے ممیز کیا جاسکتا ہے۔ یہ اصول اعراب کی کفایت پر مبنی ہیں اور اب تک کے پیش کیے گئے اصولوں میں سب سے زیادہ سہل اور سائنٹفک (scientific) ہیں[۱]۔

بقول شوکت سبزواری (۱۹۰۸ء-۱۹۷۳ء):

> متقدمین اہلِ علم اُردو کے دس مصوتوں سے واقف تھے، یا یوں کہیے کہ دس بنیادی مصوتے ان کے نزدیک لسانی اہمیت رکھتے تھے، اس لیے انھوں نے ان کے نام رکھ لیے، جو دراصل نام ہیں ان علامات کے جو ان مصوتوں پر دلالت کرتی ہیں۔ ان میں سے تین تاریخی اعتبار سے اصلی ہیں اور وہ یہ ہیں:
>
> فتحہ یا زبر (ـَ) کسرہ یا زیر (ـِ) ضمہ یا پیش (ـُ) بقیہ سات جو درج ذیل ہیں، فروعی ہیں:
>
> الف (ـَ ا)، یائے معروف (ـِ یِ)، واو معروف (ـُ ؤ)، یائے مجہول (ـِ ےٛ)، واو مجہول (ـُ وٛ)، یاے لین (ـَ ئے)، واو لین (ـَ وٛ)
>
> اِن سات میں سے پہلے تین اصلی مصوتوں کے کھنچنے سے وجود میں آئے۔ الف فتحے کے اشباع کا نتیجہ ہے یاے، معروف کسرے کے اشباع کا اور واو معروف ضمے کے اشباع کا..... یہ تین مصوتے ایک نوع کے مصوتوں کی ترکیب و تالیف سے حاصل ہوئے تھے۔ بقیہ چار، دو مختلف النوع مصوتوں کی تالیف کا نتیجہ ہیں۔ یاے مجہول، فتحے اور کسرے کی ترکیب سے وجود میں آئی (ـَ +ـِ =ـَ ئے) اور یائے لینـَ ا اور کسرے کی ترکیب سے (ـَ ا +ـِ =ـَ ئے)۔ اسی طرح واو مجہول کی ساخت فتحے اور ضمے کے ملاپ کی منت کش ہے (ـَ +ـُ =ـُ ؤ) اور واو لین کی ساخت ـَ ا اور ضمے کے ملاپ کی (ـَ ا+ـُ =ـَ ؤ)[۲]

اِن اساسی مصوتوں میں حرکات (زبر، زیر، پیش) مختصر مصوتے (Short Vowels) اور بقیہ سات طویل مصوتے (Long Vowels) ہیں۔ اُردو میں مصوتی آوازیں دو قسم کی علامات کے سہارے ظاہر کی جاتی ہیں۔ مختصر مصوتوں کی آوازیں (اَ، اِ، اُ) اعراب (Diacratical Marks) کے ذریعے ظاہر اور طویل مصوتوں کی آوازیں ا، و، ی اور ے چار حروف کی مدد سے لکھی جاتی ہیں۔

اگرچہ دس معروف بنیادی مصوتوں کا ذکر ہو چکا ہے لیکن اُردو تلفظ کی ضرورت کے پیشِ نظر تین ذیلی مصوتوں کا ذکر

بھی ضروری ہے۔ جب کسی لفظ میں دوسرا حرف ساکن حائے حطی، ہائے ہوز ملفوظ، عین مہملہ یا ہمزہ ہو تو اُردو بول چال میں بوجہ ثقلِ اعراب اِسے کھلے زبر، کھلے زیر اور کھلے پیش سے نہیں پڑھتے بلکہ فتحۂ معروف، کسرۂ معروف اور ضمۂ معروف کی بجائے فتحۂ مجہول، کسرۂ مجہول اور ضمۂ مجہول سے ادا کرتے ہیں۔ مثلاً:

۱۔ رحمت، اہلیت، احمد، محبوب، احسن، احوال، اہل، بحث، تہذیب، فہم، محسوس۔

۲۔ اہتمام، احترام، اعلان، رحلت، نعمت۔

۳۔ محسن، مہلک، شہرت، معتبر، عہدہ۔

مصوتوں کی درجہ بندی تین امور پر مبنی ہے:

۱۔ زبان کا حصہ (Part of the Tongue) یعنی زبان کا کون سا حصہ اوپر اُٹھتا ہے۔

۲۔ زبان کی اونچائی (height of the tongue) یعنی زبان کتنی اونچی ہے۔

۳۔ ہونٹوں کی حالت (position of lips) یعنی ہونٹ پھیلے رہتے ہیں یا گول ہوتے ہیں۔

زبان کے حصوں کی بنیاد پر مصوتوں کو اگلے، درمیانے اور پچھلے میں تقسیم کیا جاتا ہے۔ جب زبان مختلف درجوں میں اُٹھتی یا بلند ہوتی ہے تو اس اعتبار سے مصوتوں کو بالائی (high)، نچلے بالائی (lower high)، وسطی (mean mid)، نچلے وسطی (lower mid) اور نچلے (lower) میں درجہ بندی کی جاتی ہے۔ مصوتوں کی ادائگی کے دوران اگر ہونٹ گول ہوں تو مدور (rounded) اور پھیلے ہوئے ہوں تو غیر مدور (unrounded) مصوتے کہلائیں گے۔ ماہرین کی تحقیقات کی روشنی میں مصوتی نظام کا خاکہ یوں ہوگا:

مصوتی نظام کا خاکہ

	ہونٹوں کی حالت	غیر مدور		مدور
	زبان کے مختلف حصے	اگلا	درمیانہ	پچھلا
زبان کی بلندی کے درجات	بالائی (بند)	اِی (یائے معروف)		اُو (واؤ معروف)
	نچلا بالائی (نیم بند)	اِ (زیر)		اُ (پیش)
	وسطی (درمیانہ)	اے (یائے مجہول)	اَ (زبر)	او (واؤ مجہول)
	نچلا وسطی (نیم کھلا)	اَے (یائے لین)		اَو (واؤ لین)
	نچلا (کھلا)		آ (الف/الف مد)	

مندرجہ بالا جدول کے مطابق ہونٹوں کی حالت کے اعتبار سے چھ غیر مدور اور چار مدور، زبان کے حصوں کے اعتبار

سے چار اگلے ،دو درمیانے اور چار پچھلے مصوتے ہیں۔مختلف درجوں میں زبان کی بلندی کے لحاظ سے دو بالائی، دو نچلے بالائی، تین وسطی ،دو نچلے وسطی اور ایک نچلا مصوتہ ہے۔

مصمتی آوازوں(consonants) کی ادائگی میں پھیپھڑوں سے آنے والی ہوا حلق یا منہ میں مختلف مقامات(points) پر یا تو رُک کر نکلتی ہے ،یا رگڑ کے ساتھ خارج ہوتی ہے یا زبان کے پہلو سے ہوکر یا ناک کے راستے سے خارج ہوتی ہے۔مثلاً ب ، ج ، د وغیرہ ۔ان حروف کی اصل آواز وہ ہے،جب یہ کسی لفظ کے آخر میں آئیں مثلاً ب کی آواز وہ ہے جو کباب کے آخر میں آتی ہے؛ج کی آواز وہ ہے جو آج کے آخر میں ہے۔

مصمتوں کی درجہ بندی تین بنیادوں پر ہوتی ہے ۔

۱۔ مخرج یا مقامِ ادائگی(point of articulation)

۲۔ طریقِ ادائگی(manner of articulation)

۳۔ صوتی تار (صوتی لب) کی لرزش(vibration of vocal cords)

ماہرینِ صوتیات نے مخارج(points of articulation) کے اعتبار سے مصمتی آوازوں کی درجہ بندی کی ہے ۔اگر دونوں ہونٹ ایک دوسرے کے ساتھ جڑ کر مصمتے ادا کریں تو وہ دولبی (bilabial) کہلائیں گے۔ اوپر کے دانت نچلے ہونٹ کے ربط سے لبِ دندانی(labiodental) مصمتے ادا کرتے ہیں ۔ جب زبان کا اگلا حصہ اوپر کے دانتوں کے ساتھ مل کر آوازیں پیدا کرے تو اِنھیں دندانی(dental) مصمتے کہیں گے ۔ زبان کا پھل(blade)اوپر کے مسوڑھوں کے پچھلے حصے سے مل کر لثوی (alveolar) آوازیں پیدا کرتا ہے۔ جب زبان کا سرا پیچھے مڑ کر اوپر کے مسوڑھوں کے پچھلے حصے کے ساتھ ملے اور جھٹکے کے ساتھ نیچے گرے تو معکوسی / کوزی(retroflex)آوازیں پیدا ہوتی ہیں۔زبان کا اگلا حصہ سخت تالو کے ربط سے تالوی (palatal)مصمتے ادا کرتا ہے ۔زبان کے پچھلے حصے کے نرم تالو سے ملنے پر غشائی(velar) مصمتے تلفظ ہوتے ہیں۔زبان کا پچھلا حصہ اُٹھ کر جب لہات(کوّا)کے ساتھ ملتا ہے تو لہاتی(uvular) آوازیں پیدا ہوتی ہیں۔حلق (glottis)سے نکلنے والی آوازیں حلقی آوازیں کہلاتی ہیں۔مختلف ماہرینِ لسانیات نے اُردو آوازوں کی مخارج لحاظ سے الگ الگ تقسیم کی ہے۔ڈاکٹر مسعود حسین خاں کے نزدیک اُردو آوازوں کی تقسیم حسبِ ذیل ہے:

۱۔ غشائی یا حلقی آوازیں(ق،ک،کھ،گ،گھ،خ،غ) وغیرہ۔

۲۔ حنکی آوازیں(جو تالو سے نکلتی ہیں)چ، چھ، ج، جھ،ش،ژ،ی ۔

۳۔ کوزی آوازیں (جن کے نکالنے میں زبان کی نوک تالو کی طرف موڑنا پڑتی ہے) ٹ ، ڈ ،ٹھ ، ڈ ھ ۔ (ڑ،ڑھ بھی اِسی کے ماتحت آتی ہے فرق

یہ ہے کہ اِن کو نکالتے وقت زبان کی مڑی ہوئی نوک پھسل جاتی ہے۔)

۴۔ دندانی آوازیں: زبان کی نوک اِن کو نکالتے وقت دانتوں کے پیچھے لگتی ہے (ت،تھ،دھ، ن ،س ، ز ، ر،ل)

۵۔ شفہی آوازیں (جو ہونٹوں یا نیچے کے ہونٹ اور اوپر کے دانتوں کی مدد سے نکلتی ہیں ،پ ، پھ ، ب ، بھ ،م ، ف ،و) [۵]۔

مغنی تبسم (۱۹۳۰ء۔۲۰۱۲ء) نے مخارج کے اعتبار سے مصوتوں کی دس اقسام بتائی ہیں:

۱۔دو لبی، ۲۔لب دندانی، ۳۔دندانی، ۴۔لثوی، ۵۔معکوسی ،۶۔حنکی ، ۷۔غشائی ،۸۔لہاتی ،۹۔حنجر وی، ۱۰۔حلقی [۶]۔

خلیل صدیقی (پ:۱۹۲۹ء) نے (دولبی، لبِ دندانی، دندانی، لثوی، معکوسی،حنکی ، غشائی، لہاتی، حلقی) نو اقسام بتائی ہیں [۷]۔

گوپی چند نارنگ نے (لبی، نوکیلی، تالوی، غشائی، حلقی) پانچ اقسام کا ذکر کیا ہے [۸]۔

نصیر احمد خاں نے (دولبی، لب دندانی، دندانی، لثاہی، کوزی، تالوی، غشائی، لہاتی، حلقومی) نو اقسام کا ذکر کیا ہے [۹]۔

محبوب عالم خان (۱۹۲۵ء۔۱۹۹۴ء) نے (لبی، دندانی، لثوی، حنکی، غشائی، لہاتی، حلقی) سات اقسام کا ذکر کیا ہے [۱۰]۔

مرزا خلیل بیگ (پ:۱۹۴۵ء) رقم طراز ہیں:

بین الاقوامی صوتیاتی رسم خط IPA (International Phonetic Alphabet) میں بارہ مخارج کی صراحت کی گئی ہے۔ جو درج ذیل ہیں۔ مخارج کے آگے ان سے پیدا ہونے والی بعض آوازیں بھی لکھ دی گئی ہیں:

۱۔ دولبی (bi-labial): پ ب م

۲۔ لب دندانی (labio dental) : ف و

۳۔ دندانی (dental): ت د

۴۔ لثوی (dental & alveolar): ت و ن ل ر ث ذ س ز

۵۔ معکوسی یا کوزی (retroflex): ٹ ڈ ڑ

۶۔ حنک لثوی (palato alveolar): ش ژ

۷۔ لث حنکی (alveolar palatal):

۸۔ حنکی (palatal): چ ج ی

۹۔ غشائی (velar): ک گ خ غ

۱۰۔ لہاتی (uvular): ق

۱۱۔ حلقوی (pharyngal): ح ع

۱۲۔ حلقی (glottal): ہ ء (ہمزہ)[۱۱]

طریقہ ادائگی یعنی طرزِ تلفظ (manner of articulation) کے لحاظ سے بھی اُردو مصمتوں کی درجہ بندی کی گئی ہے۔ اگر منہ کے راستے خارج ہونے والی ہوا کسی رکاوٹ کی وجہ سے تھوڑی دیر رک جائے تو بندشی (stops) آوازیں پیدا ہوتی ہیں۔ اگر ہوا سطحِ زبان کے ساتھ رگڑ پیدا کرتے ہوئے خارج ہو تو رگڑ دار یا صفیری (fricative) آوازوں کی تشکیل ہوتی ہے۔ ایسی آوازوں کو دروازے یا کھڑکی کے چیخنے کی آواز سے تشبیہ دی جاسکتی ہے۔ جب ہوا ناک کے راستے سے گزرے تو انفی (nasal) آوازیں پیدا ہوتی ہیں۔ اگر ہوا زبان کی بغلوں سے خارج ہو تو پہلوی (lateral) آوازیں پیدا ہوں گی۔ اگر نوکِ زبان نیچے کی طرف مڑ کر اوپر والے مسوڑھے یا سخت تالو سے ملتے ہوئے ایک تھپک کے ساتھ آواز خارج کرے تو تکریری مصمتے (flapped) تلفظ ہوں گے۔

ماہرین کی تحقیقات کو سامنے رکھتے ہوئے مصمتی نظام کا خاکہ (معروف اصطلاحات میں) اِس طرح ہوگا:

اُردو کے مصمتی نظام کا خاکہ

طرزِ ادائیگی / Manner of Articulation

مخارج ← Point of Articulaion			دولبی Bilabial	لب دندانی Labio-Dental	دندانی Dental	لثوی Alveolar	معکوسی Retroflex	تالوی حنکی Palatal	غشائی Velar	لہاتی Uvular	حلقی Glottal
بندشی Plosive / stops	غیرمسموع	غیرہائیہ	پ		ت		ٹ	چ	ک	ق	
		ہائیہ	پھ		تھ		ٹھ	چھ	کھ		
	مسموع	غیرہائیہ	ب		د		ڈ	ج	گ		
		ہائیہ	بھ		دھ		ڈھ	جھ	گھ		
انفی Nasal	مسموع	غیرہائیہ	م			ن					
		ہائیہ	مھ			نھ					
پہلوی Lateral	مسموع	غیرہائیہ				ل					
		ہائیہ				لھ					
تکریری Flapped	مسموع	غیرہائیہ				ر	ڑ				
		ہائیہ				رھ	ڑھ				
صفیری Fricative	مسموع	غیرہائیہ		ف		س		ش	خ		ہ
	مسموع	غیرہائیہ				ز		ژ	غ		
نیم مصوتے Semi vowel	مسموع	غیرہائیہ	و					ی			

حوالہ جات

* (پ: ۱۹۷۱ء) لیکچرر شعبہ اردو، علامہ اقبال اوپن یونیورسٹی، اسلام آباد۔
۱۔ ڈینیل جونز، بحوالہ شعور زبان از فہمیدہ بیگم (نئی دہلی: موتی باغ، ۱۹۹۰ء)، ۱۱۹۔
۲۔ سپیچ فنکشن (speech-function):

http://ritongarasti.blogspot.com/2013/05/organ-of-speech-function-manner-and.html, (۱۵ مئی ۲۰۱۹ء)

۳۔ گوپی چند نارنگ (مرتب)، املا نامہ (نیو دہلی: ترقی اردو بیورو، ۱۹۹۰ء)، ۱۰۰-۹۹۔
۴۔ شوکت سبزواری، ''اُردو مصوتے اور اُن کی صفات''، مشمولہ اُردو املا و قواعد (مسائل و مباحث) مرتبہ فرمان فتح پوری (اسلام آباد: مقتدرہ قومی زبان، ۱۹۹۰ء)، ۱۵۲-۱۵۱۔
۵۔ مسعود حسین خاں، ''اُردو حروفِ تہجی کی صوتیاتی ترتیب''، مشمولہ اُردو میں لسانیاتی تحقیق مرتبہ عبدالستار دلوی (بمبئی: کوکل اینڈ کمپنی، ۱۹۷۱ء)، ۴۱
۶۔ مغنی تبسم، ''اصوات اور شاعری''، مشمولہ اُردو میں لسانیاتی تحقیق، مرتبہ عبدالستار دلوی، ۳۳۲۔
۷۔ خلیل صدیقی، آواز شناسی (گلگشت ملتان: بیکن بکس، ۱۹۹۳ء)، ۱۲۴۔
۸۔ گوپی چند نارنگ، اُردو کی تعلیم کے لسانیاتی پہلو (دلی: آزاد کتاب گھر، ۱۹۶۴ء)، ۲۳۔
۹۔ نصیر احمد خاں، اُردو لسانیات (نئی دہلی: اردو محل پبلی کیشنز، ۱۹۹۰ء)، ۶۹۔
۱۰۔ محبوب عالم خان، اُردو کا صوتی نظام (اسلام آباد: مقتدرہ قومی زبان، ۱۹۹۷ء)، ۷۷۔
۱۱۔ مرزا خلیل احمد بیگ، لسانی تناظر (نئی دہلی: باہری پبلی کیشنز، ۱۹۹۷ء)، ۱۰۱-۱۰۰۔

مآخذ

بیگ، مرزا خلیل احمد۔ لسانی تناظر۔ نئی دہلی: باہری پبلی کیشنز، ۱۹۹۷ء۔

جونز، ڈینیل [Danial Jones]۔ بحوالہ شعور زبان از فہمیدہ بیگم۔ نئی دہلی: موتی باغ، ۱۹۹۰ء۔

خان، مسعود حسین۔ ''اُردو حروفِ تہجی کی صوتیاتی ترتیب''۔ مشمولہ اُردو میں لسانیاتی تحقیق مرتبہ عبدالستار دلوی۔ بمبئی: کوکل اینڈ کمپنی، ۱۹۷۱ء، ۴۱۔

خان، محبوب عالم۔ اُردو کا صوتی نظام۔ اسلام آباد: مقتدرہ قومی زبان، ۱۹۹۷ء۔

خان، نصیر احمد۔ اُردو لسانیات۔ نئی دہلی: اردو محل پبلی کیشنز، ۱۹۹۰ء۔

سپیچ فنکشن (speech-function):

http://ritongarasti.blogspot.com/2013/05/organ-of-speech-function-manner-and.html (۱۵ مئی ۲۰۱۹ء)

شوکت سبزواری۔ ''اُردو مصوتے اور اُن کی صفات''۔ مشمولہ اُردو املا و قواعد (مسائل و مباحث) مرتبہ فرمان فتح پوری۔ اسلام آباد: مقتدرہ قومی زبان، ۱۹۹۰ء۔ ۱۵۲-۱۵۱۔

صدیقی، خلیل۔ آواز شناسی۔ گلگشت ملتان: بیکن بکس، ۱۹۹۳ء۔

مغنی تبسم۔ ''اصوات اور شاعری''۔ مشمولہ اُردو میں لسانیاتی تحقیق، مرتبہ ڈاکٹر عبدالستار دلوی۔ بمبئی: کوکل اینڈ کمپنی، ۱۹۷۱ء، ۳۳۲۔

نارنگ، گوپی چند (مرتب)۔ املا نامہ۔ نیو دہلی: ترقی اردو بیورو، ۱۹۹۰ء۔

نارنگ، گوپی چند۔ اُردو کی تعلیم کے لسانیاتی پہلو۔ دلی: آزاد کتاب گھر، ۱۹۶۴ء۔

محمد عارف*

میر امن کا تصورِ جمال: ''باغ و بہار'' کی روشنی میں

Abstract:

Mir Amman's Concept of Beauty: In Light of *"Bāgh-o-Bahār"*

Artistic personalities, by their creative works, express their concept of beauty, though it is not necessary for it to comply with the philosophical dialects of aesthetics. But even then, their perception of beauty solves many philosophical problems. Mir Amman Dehlavi (1748-1806) famous Urdu prose writer, was neither a philosopher nor an aesthetician but even then, he had a sophisticated sense of beauty which is depicted in his famous book *Bāgh-o-Bahār*. He presented beauty in its different shapes; for him, beauty is subjective, mysterious and transcendental. With great intensity, he has described its psychological effects on the observer. His aesthetical notion, as evident in this book has also many similarities with Kant's (1724-1804) theory of Sublime. This article discusses Mir Amman's concept of beauty extracted from his book *Bāgh-o-Bahār*.

Keywords: Bagh-o-Bahar, Beauty, Mir Amman, Aesthetics, Kant, Sublime.

تخلیقی شخصیات ،فنی تخلیقات کے ذریعہ اپنے تصور جمال کا اظہار کرتے ہیں۔اس تصور جمال کا علم جمالیات کی فلسفیانہ مباحث سے مطابقت رکھنا ضروری نہیں ہوتا۔بلکہ یہ ان کے شعورِ ذات کا مظہر ہوتا ہے۔وہ حسن کو جس زاویۂ نگاہ سے دیکھتے ہیں اسے الفاظ کے پیکر زرنگار میں بیان کر دیتے ہیں۔گویا تخلیق کار اپنے احساس جمال کو اپنی تخلیقات کے ذریعہ مادی

وجود عطا کرتے ہیں۔ ہر فن کار فلسفیانہ اپج نہیں رکھتا اور نہ ہی تخلیقی فن پارے کو اس لیے تخلیق کرتا ہے کہ وہ اس کے ذریعہ اپنا فلسفۂ جمال پیش کرنا چاہتا ہے۔لیکن اس کے باوجود ان کی تخلیقات میں جھانکتا ان کا احساسِ جمال کئی فلسفیانہ جمالیاتی مسائل کی عقدہ کشائی کر دیتا ہے۔ اردو زبان کے عظیم انقلابی شاعر مولانا الطاف حسین حالی(۱۸۳۷ء۔۱۹۱۴ء) فلسفی اور ماہرِ جمالیات تو نہیں تھے مگر ان کا کہا یہ شعر:

ہے جستجو کہ خوب سے ہے خوب تر کہاں
اب ٹھہرتی ہے دیکھیے جا کر نظر کہاں[1]

جہاں ان کے جمالیاتی شعور کی گہرائی اور گیرائی کا عکاس ہے وہیں یہ علمِ جمالیات کے ایک اہم مسئلہ ''حسنِ جمالیات کے ارتقا'' پر بھی روشنی ڈالتا ہے۔یہی حال میر امن دہلوی(۱۷۴۸ء۔۱۸۰۶ء) کا ہے۔ میر امن نہ تو فلسفی ہے اور نہ ہی شاعر لیکن اس کے باوجود اس کی کتاب باغ و بہار (۱۸۰۳ء) میں اس کے احساسِ جمال کی جھلک صاف محسوس کی جاسکتی ہے۔حسن اسے مبہوت کر دیتا ہے، ورطۂ حیرت میں ڈال دیتا ہے۔باغ و بہار میں حسن کے کئی روپ اور مظاہر دکھائے گئے ہیں؛نسائی حسن ،مردانہ حسن اور اس کے علاوہ دلفریب مناظرِ فطرت ۔میر امن کی باغ و بہار حسن کے ہر رنگ سے آراستہ و پیراستہ ہے۔حسن کے یہ تمام رنگ اور مظاہر اپنے اندر ایک مخصوص آہنگ لیے ہوئے ہیں جس سے میر امن کا ایک جامع تصورِ حسن[2] کشید کیا جاسکتا ہے۔

میر امن نے حسن کے مظاہرِ ثلاثہ میں سے نسائی حسن کا جابجا تذکرہ کیا ہے۔لیکن یہ بھی ایک حقیقت ہے کہ میر امن کو شعرا کی مانند نسائی بدن کا جمالیاتی عرفان حاصل نہیں ،یہی وجہ ہے کہ وہ نسائی جسم کے دل آویز نشیب و فراز اور جمالیاتی خطوط و زوایا کی تفصیلات بیان نہیں کرتا۔میر امن کے پاس حسن شناس نگاہ تو ضرور ہے لیکن نزاکتِ خیال اور رنگینی الفاظ نہیں اس لیے اس کے ہاں نسائی حسن کے جمالیاتی تجربہ کی ترسیل کے لیے تشبیہات و استعارات بہت کم استعمال ہوئے ہیں۔عبیدہ بیگم (پ:۱۹۵۶ء) بھی میر امن کے اسلوب بیان کی اس خصوصیت کی طرف اشارہ کرتے ہوئے لکھتی ہیں:

میر امن نے نہ تو تشبیہات اور استعارات کے دریا بہائے ہیں اور نہ انوکھی مثالیں تلاش کر کے لائے ہیں[3]۔

وہ غالب(۱۷۹۷ء۔ ۱۸۶۹ء) کی طرح حسن کے حسیاتی پیکر نہیں تراشتا کہ رازداں رقیب بن بیٹھے۔وہ نسائی حسن کو پراسراریت اور ماورائیت کے پردوں میں چھپا دیتا ہے۔جمالیاتی تجربے کا ابلاغ ویسے ہی بہت مشکل ہوتا ہے لیکن اگر اس میں پر اسراریت اور ماورائیت بھی شامل ہوجائے تو یہ ادراکِ کامل کی راہ میں بھی مزاحم ہو جاتا ہے ایسے میں کامل ابلاغ کا سوال ہی پیدا نہیں ہوتا۔جب نزاکت خیال اور رنگینیِ الفاظ کا سہارا بھی نہ ہو تو پیکر تراشی مفقود ہو جاتی ہے،یوں قاری کے

ذہن میں حسن کا دھندلا سا تاثر تو ضرور پیدا ہوتا ہے لیکن حسیاتی سطح پر نسائی حسن کا کوئی ایسا طاقت ور اور توانا امیج (image) ابھر کر سامنے نہیں آتا جو قاری کے متخیلہ کو اپنی گرفت میں لے لے۔

میر امن کے نزدیک حسن موضوعی (subjective) ہے اور اس کا تعلق مشاہدہ (observation) کے ساتھ ہے، اسی لیے میر امن نے حسن کو اس کی معروضی اقدار (objective values) کے ساتھ بیان کرنے کے بجائے مشاہد (observer) کی داخلی اور انفعالی کیفیات کے حوالے سے بیان کیا ہے۔ حسن کی موضوعیت کو بیان کرنے کے لیے میر امن نے یوسف زرگر کی معشوقہ کا ذکر کیا ہے۔ یوسف زرگر کی معشوقہ سیاہ بھوتنی جیسی ہے لیکن اس جوان رعنا کو جو اس کا عاشق ہے، بہت حسین معلوم ہوتی ہے اور وہ ایک لمحہ کو اس کی جدائی برداشت نہیں کر پاتا:

> اگر حکم کرو تو اپنی معشوقہ کو بلوا کر اس مجلس میں تسلی اپنے دل کی کروں؛ اس کی جدائی سے جی نہیں لگتا۔ یہ بات ایسے اشتیاق سے کہی کہ بغیر دیکھے بھالے فقیر کا دل بھی مشتاق ہوا[۴]۔

عاشق کی بے قراری اپنی جگہ مسلم لیکن جب وہ معشوقہ رونق افروز محفل ہوتی ہے اور مہمان درویش کی نگاہ اس پر پڑتی ہے تو وہ ڈر سا جاتا ہے اور لاحول پڑھ کر رہ جاتا ہے۔ میر امن نے معشوقہ کی جو ہیئت کذائی بیان کی ہے، اس سے صاف آشکار ہوتا ہے کہ حسن سراسر موضوعی معاملہ ہے اور اس کا تعلق دیکھنے والے (observer) کی آنکھ سے ہے:

> اس جوان نے چلوٴن کی طرف اشارت کی۔ وونہیں ایک عورت کالی کلوٹی، بھتنی سی؛ جس کے دیکھنے سے انسان بے اجل مرجاوے، جوان کے پاس آن بیٹھی۔ فقیر اس کے دیکھنے سے ڈر گیا۔ دل میں کہا: یہی بلا محبوبہ ایسے جوان پری زاد کی ہے، جس کی اتنی تعریف اور اشتیاق ظاہر کیا! میں لاحول پڑھ کر چپ ہو رہا[۵]۔

اس سیاہ رو ''حسینہ'' کے قبیح الصورت ہونے کو ظاہر کرنے کے لیے فرد واحد کی گواہی کافی تھی لیکن میر امن نے اپنے موضوعی نظریہ کو تقویت دینے کے لیے ایک جمِ غفیر کے منھ سے اس کے قبح کو آشکار کیا ہے۔ ملاحظہ ہو باغ و بہار کی یہ عبارت:

> جب آدھی رات گئی وہ چڑیل خاصے چوڈول پر سوار ہو کر بلائے ناگہانی سی آ پہنچی۔ فقیر نے لاچار خاطر سے مہمان کی استقبال کر کر نہایت تپاک سے برابر اس جوان کے لا بٹھایا۔ جوان اس کو دیکھتے ہی ایسا خوش ہوا جیسے دنیا کی نعمت ملی۔ وہ بھتنی بھی اس جوان پریزاد کے گلے لپٹ گئی۔ سچ مچ یہ تماشا ہوا جیسے چودھویں رات کے چاند کو گہن لگتا ہے۔ جتنے مجلس میں آدمی تھے اپنی اپنی انگلیاں دانتوں دابنے لگے کہ کیا کوئی بلا اس جوان پر مسلط ہوئی۔ سب کی نگاہ اسی طرف تھی تماشا مجلس کا بھول کر، اس کا تماشا دیکھنے لگے۔ ایک شخص کنارے

سے بولا : یارو ! عشق اور عقل میں ضد ہے ۔ جو کچھ عقل میں نہ آوے، یہ کافر عشق کر دکھاوے ۔ لیلیٰ کو مجنوں کی آنکھوں سے دیکھو۔ سبھوں نے کہا : آمنا ، یہی بات ہے[۶] ۔

مذکورہ بالا اقتباس کے آخری سطر قابل غور ہے جس میں میر امن نے صاف لفظوں میں یہ کہہ کر حسن کے موضوعی ہونے کا اثبات کر دیا کہ ''لیلیٰ کو مجنوں کی آنکھوں سے دیکھو'' اور سب اہل مجلس نے اس جملے کی تائید کی۔ اس سے معلوم ہوتا ہے کہ حسن کے بارے میں میر امن موضوعی مکتبِ فکر (subjectivism) سے تعلق رکھتے تھے۔ یہ جملہ کانٹ (Immanuel Kant۔ ۱۷۲۴ء۔ ۱۸۰۴ء) کے نظریہ Subjective Universality [۷] کے بھی خلاف ہے جس کی رو سے ایک شے اگر کسی ایک شخص کو حسین معلوم ہوتی ہے تو اس میں یہ صفت آفاقی ہوگی اور ہر ایک کو وہ شے حسین دکھائی دے گی۔

مشاہد (observer) کی داخلی اورانفعالی کیفیات میں میر امن نے تحیر کو بہت اہمیت دی۔ تحیر کا معنیٰ ہے کہ جب کسی حسین معروض کی طرف دیکھیں تو اس کے رعبِ حسن کی وجہ سے اس پر نگاہ نہ ٹکے[۸]۔ میر امن اس تحیر کو اس کے انتہائی درجہ پر لے جاتا ہے جہاں یہ کیفیت دہشت سے ہم آہنگ ہو جاتی ہے۔ اور حسن ایک پراسرار ماورائی حقیقت کے طور پر ابھر کر سامنے آتا ہے۔ چنانچہ پہلے درویش کی معشوقہ کا ذکر کرتے ہوئے میر امن لکھتا ہے:

دیکھا تو کاٹھ کا صندوق ہے ۔ لالچ سے اسے کھولا ۔ ایک معشوقِ خوب صورت ، کامنی سی عورت ، جس کے دیکھنے سے ہوش جاتا رہے؛ گھائل ، لہو میں تر بہ تر ، آنکھیں بند کیے پڑی کلبلاتی ہے[۹] ۔

مذکورہ بالا اقتباس میں'' خوب صورت کامنی سی عورت'' کے حسن و جمال کی تفصیلات بیان کرنے کے بجائے میر امن نے حسن کی دید سے مشاہد کی نفسیاتی کیفیت بیان کر دی ہے کہ وہ ایسی صاحبِ جمال تھی کہ دیکھنے والوں کے ہوش اڑے جاتے تھے۔ یہ میر امن کے اسلوب (diction) کی عمومی خصوصیت ہے کہ وہ حسن کے لیے ایسے الفاظ وتراکیب استعمال کرتا ہے جس سے حسن کے فوق الفطرت اور ماورائی ہونے کا احساس ہوتا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ وہ نسائی حسن کو'' پری'' اور مردانہ حسن کے لیے'' پریزاد'' کے الفاظ استعمال کرتا ہے۔

میں رات دن خدمت میں اس پری کی حاضر رہتا، آرام اپنے اوپر حرام کیا۔ خدا کی درگاہ سے روز روز اُس کے چنگے ہونے کی دعا مانگتا[۱۰]۔

میر امن نے جہاں کہیں حسن کے لیے'' پری'' کا لفظ استعمال نہیں کیا وہاں اس کا اسلوب سلبی (negative) ہے۔ وہ ممدوح سے انسان ہونے کی نفی کر کے اس کے فوق الفطرت ہونے کا اثبات کرتا ہے ، چناں چہ وزیر زادی سوداگر بچے کے بہروپ میں جب نیشا پور پہنچتی ہے تو شہر کے چوک میں واقع جوہری کی دکان میں آہنی پنجروں میں مقید انسان اور جواہر کا پٹا

گلے میں ڈالے سونے کی زنجیر سے بندھا کتا دیکھ کر بہت متعجب اور متحیر ہوتی ہے۔ایسے میں اس کا اپنا حسن دیکھنے والوں کو ورطۂ حیرت میں ڈال رہا ہے۔ملاحظہ ہو میر امن نے اس کے حسن و جمال کی ماورائیت کی منظرکشی سلبی انداز میں کس طرح کی ہے:

> یہ تو اس حیرانی میں تھا اور تمام خلقت چوک اور راستے کی اس کا حسن و جمال دیکھ کر حیران تھی اور ہکا بکا ہو رہی تھی۔سب آدمی آپس میں یہ چرچا کرتے تھے کہ آج تلک اس صورت و شبیہ کا انسان نظر نہیں آیا[۱۱]۔

میر امن حسنِ صورت کے ساتھ ساتھ حسنِ سیرت کا بھی قائل ہے۔ یہی وجہ ہے کہ دوسرے درویش (شہزادۂ اصفہان) کی محبوبہ (شہزادئ بصریٰ) نہ صرف شکل وصورت کے اعتبار سے صاحبِ حسن و جمال ہے بلکہ اپنی سیرت اور اخلاق و کردار کے حوالے سے بھی عدیم النظیر ہے۔شہزادۂ اصفہان، بصرے کی شہزادی کی سخاوت کا سن کر اس کی محبت میں مبتلا ہو جاتا ہے۔ یہ محبت اسے شہزادی سے ملاقات کے لیے بے تاب کر دیتی ہے اور وہ اس کے شوقِ دیدار کی حسرت لیے بصریٰ پہنچ جاتا ہے۔میر امن کے تخیل نے اس شہزادی کے حسنِ سیرت کو بھی فوق الفطری رنگ دے دیا ہے اور سخاوت کا ایسا انداز دکھایا ہے جس میں حقیقت سے زیادہ افسانوی رنگ محسوس ہوتا ہے۔شہزادہ جب اس شہزادی کی ملاقات کے لیے اپنا ملک چھوڑ کر بصریٰ کی سرحد پر پہنچتا ہے تو وہیں سے اس کی سخاوت کا عجیب وغریب انداز شروع ہو جاتا ہے۔شہزادہ اس کے ملک میں جہاں شب بسر کرتا ہے وہاں:

> نوکر چاکر اسی ملکہ کے، اس کا استقبال کر کر ایک مکانِ معقول میں اتارتے اور جتنا لوازمہ ضیافت کا ہوتا بہ خوبی موجود کرتے اور خدمت میں دست بستہ تمام رات حاضر رہتے۔دوسرے دن دوسری منزل میں یہی صورت پیش آتی۔اس آرام سے مہینوں کی راہ طے کی۔آخر بصرے میں داخل ہوا[۱۲]۔

بصریٰ پہنچنے پر اس کی جو مہمان نوازی کی گئی اس کی کیفیت بھی ملاحظہ ہو:

> دیکھا تو ایک عمارت عالی لوازم شاہانہ سے تیار ہے۔ ایک دالان میں اس نے لے جا کر بٹھایا اور گرم پانی منگوا کر ہاتھ پاؤں دھلوائے اور دستر خوان بچھوا کر مجھ تنِ تنہا کے روبہ رو بکاول نے ایک تُورے کا تُورا چن دیا۔ چار بشقاب: ایک میں یخنی پلاؤ، دوسری میں قورما پلاؤ، تیسری میں متنجن پلاؤ اور چوتھی میں کوکو پلاؤ۔اور ایک قاب زردے کی اور کئی طرح کے قلیے: دو پیازہ، نرگسی، بادام، روغن جوش۔اور روٹیاں کئی قسم کی باقر خانی، تنکی، شیر مال، گاؤدیدہ، گاؤ زبان، نانِ نعمت، پراٹھے، اور کباب: کوفتے کے، تکے کے، مرغ کے، خاگینہ، ملغوبہ، شب دیگ، دم پُخت، حلیم، ہریسا، سموسے ورقی، قبولی، فرنی، شیر برنج، ملائی، حلوا، فالودہ، پن بھتا، نمش،

آبشورہ، ساقِ عروس، لوزیات، مربہ، اچار دان، دہی کی قلفیاں، یہ نعمتیں دیکھ کر روح بھر گئی [۱۳]۔

یہ تو دستر خوان کی کیفیت تھی اور ظاہر ہے اس میں بہت کچھ جنوبی ایشیا کے ذوق کام و دہن کی کارفرمائی ہے۔شام کے وقت فانوسوں میں کافوری شمعوں کی روشنیوں سے جو سماں بندھا ہے، اس سے قاری کو ایسا تاثر محسوس ہوتا ہے گویا وہ پریوں کے دیس میں ہے ۔رات کو استراحت کے لیے پھولوں کی سیج سے بھی نرم بچھونا جس کے دونوں پٹیوں کی طرف گل دان اور چنگیریں پھولوں کی چنی ہوئی، اورعود سوز اور لخلخے روشن تھے جیدھر کروٹ لیتا دماغ معطر ہو جاتا [۱۴]۔یہ سب اہتمام تین دن رات تک رہا جب شہزادے نے اجازت چاہی تو اس نے جو کچھ اسباب ،روپے سونے وغیرہ اس مہمان خانے میں ہے، وہ سب شہزادے کی نذر کیا۔اس کے بعد ایک خواجہ سرا اس کی مہمان نوازی کرتا ہے ۔وہ اس کو پہلے سے بھی عمدہ مکان میں ٹھہراتا ہے۔تین دن تین راتیں وہ بھی اس کی بہترین خدمت کرتا ہے اور آخری دن وہ سارا اسباب جو اس مکان میں تھا، وہ اس کی ملکیت میں دے دیتا ہے۔یہ سب پراسراریت اور ماورائیت سے بھرا ہواہے۔یہی وجہ ہے کہ اس کیفیت کی مہمان نوازی کو دیکھ کر شہزادے کی اپنی طبیعت میں حیرانی اور تکدر پیدا ہوتا ہے۔ چناں چہ اس کی کیفیت میر امن نے ان الفاظ میں بیان کی ہے:

میں یہ باتیں سن کر حیران ہوا اور چاہا کہ کسی نہ کسی طرح یہاں سے رخصت ہو کر بھاگوں [۱۵]۔

میر امن کے خیال میں چوں کہ حسن ایک ماورائی حقیقت ہے اسی لیے اس قصہ میں وارد ہونے والے ابتدائی دو نسائی کردار ماورائی حسن کے حامل ہونے کے باوصف انسانی وجود رکھتے ہیں۔لیکن میر امن کے ذہن میں چوں کہ حسن کے فوق الفطرت اور ماورائی ہونے کا نظریہ پختہ تھا، یہی وجہ ہے کہ اس کے بعد جب اس نے شہزادہ نیمروز کی محبوبہ کا ذکر کیا تو اب وہ حسینہ زمینی وجود نہیں رکھتی بلکہ وہ ایک فوق الفطرت ہستی ہے۔وہ نہ تو آدم زاد ہے اور نہ اس زمین سے اس کا تعلق ہے۔وہ کوہ قاف کی رہنے والی شاہِ جنات کی بیٹی ہے۔

میر امن اس قصّے میں فرنگ کی شہزادی کا بھی ذکر کرتا ہے۔فرنگ کی شہزادی کا حسن بھی پراسراریت لیے ہوئے ہے۔ اس شہزادی کا ایک عاشق اس کا مجسمے بنائے اپنی محبت کے ہاتھوں مجبور اس کے آگے اپنے آنسو بہاتا رہتا ہے۔میر امن نے اپنے عمومی اسلوب سے ہٹ کر اس مجسمے کے حسن وجمال کی ایسی تصویر کشی کی ہے کہ نہ صرف اس کا حسیاتی پیکر قاری کی نظروں میں گھوم جاتا ہے بلکہ پتھر کے اس مجسمے میں زندگی کی حرارت بھی محسوس ہونے لگتی ہے۔ملاحظہ ہو اس مہ جبیں کے مجسمے کے حسن و جمال کی کیفیت:

دیکھا تو ایک تخت بچھا ہے ،اور اس پر ایک پری زادی عورت، برس چودہ ایک کی، مہتاب کی سی صورت، اور

زلفیں دونوں طرف چھوٹیں ہوئیں، ہنستا چہرہ، فرنگی لباس پہنے ہوئے عجب ادا سے دیکھتی ہے اور بیٹھی ہے اور وہ بزرگ، اپنا سر اس کے پاؤں پر دھرے بے اختیار رو رہا ہے اور ہوش و حواس کھو رہا ہے[۱۶]۔

شہزادیِ فرنگ کے مجسمے کی اتنی تعریف و توصیف کے بعد جب اصل جیتی جاگتی شہزادی کی بات کرتا ہے تو پھر وہی کیفیت کے جیسے الفاظ ہی نہیں۔ چناں چہ یہاں بھی میر امن اس کے حسن کو مشاہد (observer) کی انفعالی کیفیت کے حوالے سے بیان کرتے ہوئے لکھتا ہے:

> اے عزیز! تو باور نہ کرے گا، یہ عالم نظر آیا گویا پر کاٹ کر پریوں کو چھوڑ دیا ہے۔ جس طرف دیکھتا تھا، نگاہ گڑ جاتی تھی، پاؤں زمیں سے اکھڑے جاتے تھے۔ بہ زور اپنے تئیں سنبھالتا ہوا رو بہ رو پہنچا۔ جونہیں بادشاہ زادی پر نظر پڑی، غش کی نوبت ہوئی اور ہاتھ پاؤں میں رعشہ ہو گیا[۱۷]۔

میر امن نے حسن کی ماورائیت اور پراسراریت کو ایک اور زاویے سے بھی بیان کیا ہے۔ وہ قصّے میں ایک ایسا نسائی کردار شامل کرتا ہے جو ہے تو آدم زاد لیکن اس کا حسن اس قدر اچھوتا، عدیم النظیر اور ماورائی ہے کہ اس پر شاہِ جنات عاشق ہو جاتا ہے۔ اور اس کے حصول کے لیے وہ اس حسینہ کے دولھا کا عین شب زفاف میں قتل کر دیتا ہے۔ اس حسینہ کے حسن و جمال کا تذکرہ میر امن کی زبانی سنیے:

> جب لڑکی بالغ ہوئی، تو اس کی خوب صورتی اور نزاکت اور سلیقے کا شور ہوا۔ اور سارے ملک میں مشہور ہوا کہ فلانے گھر میں ایسی لڑکی ہے کہ اس کے حسن کے مقابل حور، پری شرمندہ ہے؛ انسان کا تو کیا مُنہ ہے کہ برابری کرے۔ یہ تعریف اس شہر کے شہزادے نے سنی۔ غائبانہ بغیر دیکھے بھالے عاشق ہو۔ کھانا پینا چھوڑ دیا[۱۸]۔

اس کم سن لڑکی کا حسن و جمال ایسا ہے کہ شاہِ جنات ملک صادق اس کی تصویر لیے بھٹکتا پھرتا ہے کہ کسی طرح اس سے ملن ہو جائے۔ چینی شہزادہ جب اپنے چچا کے خلاف شاہِ جنات ملک صادق کی مدد حاصل کرنے کے لیے اس کے دربار میں پہنچتا ہے تو شاہِ جنات اس شرط پر مدد کا وعدہ کرتا ہے کہ وہ اس تصویر والی لڑکی کو اس کے لیے ڈھونڈ کر لائے گا لیکن جب شہزادہ لڑکی کی تصویر دیکھتا ہے تو اس کے اپنے ہوش جاتے رہتے ہیں اور وہ خود اس پر فریفتہ ہو جاتا ہے[۱۹]۔

میر امن نے نہ صرف حسن کو ایک ماورائی حقیقت کے طور پر پیش کیا ہے بلکہ جہاں بھی حسن کہانی کے منظر پر نمودار ہوتا ہے، وہاں میر امن ایک فوق الفطرت اور ماورائی منظر تشکیل دیتا ہے جس سے حسن کی پراسراریت اور ماورائیت میں مزید اضافہ ہو جاتا ہے۔ چناں چہ پہلی حسینہ جب کہانی کے کینوس پر نمودار ہوتی ہے تو اس کے نمودار ہونے کا منظر نہایت پراسرار اور ''طلسماتی'' ہے۔ ایک لکڑی کا صندوق ہے جو قلعہ کی دیوار سے نیچے چلا آتا ہے جسے دیکھ کر پہلا درویش بہت متحیر ہوتا ہے۔ وہ

اس صندوق کو ''طلسم'' سمجھتا ہے جس میں ممکنہ طور پر خزانہ ہوسکتا ہے لیکن جب وہ اس صندوق کو کھولتا ہے تو اس میں سے خزانے کے بجائے حسین وجمیل لڑکی برآمد ہوتی ہے[۲۰]۔

شہزادہ نیم روز کو ہی دیکھ لیجیے وہ شاہ جنات کی دختر خوب اختر کے حسن پر فدا ہے۔شاہِ جنات کی بیٹی پہلی بار جب اس کے روبرو آتی ہے تو یہ منظر بھی پراسراریت سے مملو ہے، ملاحظہ ہو:

> ایک روز اس گنبذ کے نیچے روشن دان سے ایک پھول اچنبھے کا نظر پڑا، کہ دیکھتے دیکھتے بڑا ہوتا جاتا تھا۔ میں نے چاہا کہ ہاتھ سے پکڑ لوں۔ جوں جوں میں ہاتھ لمبا کرتا تھا، وہ اونچا ہوتا جاتا تھا۔ میں حیران ہو کر اسے تک رہا تھا۔ وونہیں ایک آواز قہقہے کی میرے کان میں آئی۔ میں نے اس کے دیکھنے کو گردن اٹھائی۔ دیکھا تو نمدا چیر کر ایک مکھڑا چاند کا سا نکل رہا ہے۔ دیکھتے ہی اس کے میرے عقل و ہوش بہ جا نہ رہے۔ پھر اپنے تئیں سنبھال کر دیکھا تو ایک مرصّع کا تخت پری زادوں کا کاندھے پر معلق کھڑا ہے اور ایک تخت نشین، تاج جواہر کا سر پر اور خلعت جھلا بور بدن میں پہنے، ہاتھ میں یاقوت کا پیالہ لیے اور شراب پیے ہوئے بیٹھی ہے، وہ تخت بلندی سے آہستہ آہستہ نیچے اتر کر اس برج میں آیا۔تب پری نے مجھے بلایا، اور اپنے نزدیک بٹھایا[۲۱]۔

شاہِ جنات ملک صادق جس آدم زاد حسینہ پر عاشق ہے جب وہ کہانی کے منظر پر نمودار ہوتی ہے تو یہ اس کی شبِ زفاف ہے اور اسی رات شاہِ جنات غیرت کے نام پر اس کے دولھا کا قتل کر دیتا ہے۔ یہ منظر بھی نہایت سنسنی خیز ہے۔الغرض حسن جہاں بھی نمودار ہوا ہے، پراسراریت اور چونکا دینے والے انداز میں ہوا ہے۔

میرامن کے تصورِ حسن میں پراسراریت کی وجہ سے کہیں بھی وہ دھیما پن محسوس نہیں ہوتا جس سے راحت اور تسکین کا احساس جنم لیتا ہے ۔میرامن کے تخلیق کردہ وہ تمام کردار جو حسن کے نمائندے اوراستعارے ہیں ،رعب اور دبدبہ کے حامل ہیں اور ہمیں جرمن فلسفی کانٹ کے تصور جلال (sublime)[۲۲] کی طرف متوجہ کرتے ہیں۔کانٹ کے تصور جلال کا مطالعہ کرنے کے بعد اگر میرامن کی باغ و بہار کا مطالعہ کیا جائے تو یوں محسوس ہوتا ہے جیسے میرامن نے اپنے کرداروں کے ذریعہ کانٹ کے تصور جلال کی خارجی صورت گری کر دی ہے۔چناں چہ کانٹ نے جمیل وجلیل کا فرق[۲۳] بیان کرتے ہوئے جو سب سے نمایاں نکتہ بیان کیا ہے وہ یہی ہے کہ جمیل اشیا کے دیکھنے سے ہمیں تسکین اور راحت کا احساس ہوتا ہے جب کہ جلیل اشیا کی دید سے مشاہد کے باطن میں ایک قسم کا ہیجان پیدا ہوتا ہے۔کانٹ کا یہ ہیجان ہمیں میرامن کے مختلف کرداروں کے حسن و جمال کی دید سے مشاہد پر ہونے والے نفسیاتی اثرات کی صورت میں دکھائی دیتا ہے۔یہی وہ ہیجان ہے جو انسان کے دل و دماغ میں پوشیدہ اخلاقی قوت کو بیدار کر دیتا ہے اور اس میں ہر خارجی قوت سے ٹکر لینے کی ہمت پیدا ہو جاتی ہے۔باغ و

بہار کے مردانہ کردار اسی ہیجان کے ہاتھوں مجبور ہوکر حسن کے قرب کی خواہش کرتے ہیں اور اس کے حصول کے لیے اپنی جان کی پروا کیے بغیر ہر مخالف خارجی قوت سے ٹکر لینے کے لیے نکل پڑتے ہیں اور ہر طرح کے مصائب اور مشکلات سے گزر جاتے ہیں۔ ہر درویش کسی حسینہ کا عاشق ہے اور اس کے قرب اور حصول کے لیے نقدِ جاں لٹانے سے بھی دریغ نہیں کرتا۔وہ ملک فارس کا شہزادہ ہو یا شہزادہ نیم روز، یا چین کا شہزادہ ہر ایک حسن کے عشق میں گرفتار ہے اور اپنی جان ہتھیلی پر رکھے ہوئے ہے۔

حسن چوں کہ ماورائی حقیقت ہے اس لیے اس کو الفاظ میں بیان نہیں کیا جا سکتا۔ میر امن حسن کے لیے کوئی متراد ف حسی وجود نکال پایا ہےتو وہ ماہ رو، چاند سا مکھڑا، خورشید چہرہ اورگلاب کا سا بدن ہے۔ چاند اور سورج تو ظاہر ہے زمین سے ماورائی حقیقتیں ہیں اور میر امن کا تصورحسن اسے زمین سے دور آسمان کی رفعتوں پر لیے جاتا ہے۔''گلاب کا سا بدن''البتہ اس لیے کہا کہ اس کا تعلق حسِ لامسہ سے ہے اورظاہر ہے''لمس''ایسی حس ہے جو ماورائی نہیں ہوسکتی۔ اس کا اظہار کسی ایسی شے کے ساتھ ہی ہوسکتا ہےجس کو چھوا جاسکے اور ظاہر ہے وہ شے زمینی ہی ہوگی۔گویا گلاب سے تشبیہ دینے کی بنیادی وجہ اس کا ممکن اللمس ہونا ہے:

اس محنت سے وہ گلاب سا بدن سارا پسینے پسینے ہو رہا ہے[۲۴]۔

میر امن کے خیال میں چوں کہ حسن موصوف کی ایسی صفت ہے کہ جو بھی دیکھے وہ اس پر فدا ہوئے بغیر نہیں رہ سکتا۔اسی لیے میر امن''حسین''کے لیے معشوق اورمعشوقہ کا لفظ مترادف کے طور پر استعمال کرتا ہے۔اس کے خیال میں عشق حسن کومستلزم ہے۔اورعشق ہوتا ہی حسن سے ہے۔

میر امن نے حسن کے زیر اثر حسین میں پیدا ہو جانے والے احساس برتری اوراوصاف دلبری کا تذکرہ بھی کیا ہے۔میر امن کا خیال ہےحسن اپنے معروض میں غرور، رعب، دبدبہ، طنطنہ، بانکپن، ناز و ادا اورنخرہ پیدا کرتا ہے۔یہ تمام اوصافِ دلبری میر امن نے کرداروں کے مکالمات کے لہجے اور جسمانی حرکات وسکنات میں اس طرح سموئے ہیں کہ نزاکتِ خیال اور رنگینی مقال کی جو کمی رہ گئی تھی، وہ میر امن کے مکالمات نے پوری کردی۔ چنانچہ ایک دوشیزہ کا اسلوبِ گفتگو ملاحظہ ہو:

> یہ سن کرتیکھی ہو، تیوری چڑھا کرخفگی سے بولی: چہ خوش! آپ ہمارے عاشق ہیں! مینڈکی کو بھی زکام ہوا۔اے بے وقوف! اپنے حوصلے سے زیادہ باتیں بنانیں خیال خام ہے۔ چھوٹا مُنہ بڑی بات!بس چپ رہ، یہ نکمی بات چیت مت کر، اگر کسی اور نے یہ حرکتِ بےمعنیٰ کی ہوتی؛ پروردگار کی سوں، اس کی بوٹیاں کٹوا چیلوں کو بانٹتی۔ پر کیا کروں، تیری خدمت یاد آتی ہے[۲۵]۔

ایک اور مقام پر اسی دوشیزہ کا اندازِ تکلم ملاحظہ ہو جو اس کے رعب و دبدبہ کا بھرپور عکاس ہے:

اُس پری نے چیں بہ جبیں ہو کر کہا: کیا خوب! ابھی سے بھول گئے! یاد کرو بارہا ہم نے کہا ہے کہ ہمارے کام میں ہرگز دخل نہ کیجیو، اور کسی بات کے معترض نہ ہو جیو؛ خلافِ معمول یہ بے ادبی کرنی کیا لازم ہے؟ فقیر نے ہنس کر کہا: جیسی اور بے ادبیاں معاف کرنے کا حکم ہے، ایک یہ بھی سہی۔ وہ پری نظریں بدل کرتی ہے میں آ کر آگ بگولا بن گئی اور بولی: اب تو، بہت سر چڑھا؛ جا اپنا کام کر، ان باتوں سے تجھے کیا فائدہ ہوگا؟[26]

میر امن نے باغ و بہار میں جو تصورِ حسن دیا ہے اس میں بے اعتنائی اور بے نیازی، حسن کی ایک ادائے محبوبی ہے۔ یہ بے نیازی میر امن کے تخلیق کردہ حسن کے تمام استعاروں میں پائی جاتی ہے وہ خواہ نسائی کردار ہوں یا مردانہ!حسن کی یہ بے اعتنائی پہلی جھلک سے شروع ہوتی ہے۔ملاحظہ ہو پہلے درویش سے زخمی حسینہ کی بے اعتنائی کی کیفیت:

اسی بے ہوشی کے عالم میں دوپٹے کا آنچل منہ پر لیا،میری طرف دھیان نہ کیا[27]۔

یہ بے اعتنائی اور بے نیازی ناآشنائی اور عدم شناسی کی وجہ سے نہیں بلکہ یہ اس کا وصف دلبری ہے ۔یہی وجہ ہے کہ جب شناسائی ہو جاتی ہے تب بھی یہ بے اعتنائی اور بے نیازی کم نہیں ہوتی بلکہ غرور اور تمکنت کا رنگ اختیار کر لیتی ہے۔

پھر اسی خفگی کے عالم میں اٹھ کر اپنے دولت خانے کو چلی۔ میں نے بہتیرا سر پٹکا، متوجہ نہ ہوئی۔لاچار میں بھی اس مکان سے اداس اور نا امید ہو کر نکلا[28]۔

سید وقار عظیم (۱۹۱۰ء-۱۹۷۶ء) کے خیال میں بے نیازی کی یہ شان جو محض بے نیازی کی حد سے گزر کر تکبر ،تمکنت اور شدید احساس برتری کی صورت میں ظاہر ہوتی رہتی ہے، ہیروئن کی شخصیت کی سب سے نمایاں خصوصیت یہ بے نیازی ہے اور اس کی غمازی نہ صرف منھ سے نکلی ہوئی باتوں سے ہوتی ہے بلکہ چشم و ابرو کی ہر جنبش بھی اس کی شاہد عادل ہے[29]۔حسن کی اس بے اعتنائی کو عاشق زار خود بھی محسوس کرتا ہے ملاحظہ ہو:

یہ سن کر ایک خدمت گار میرے پاس چھوڑ کر مسجد میں گیا۔نماز اور خطبے سے فراغت کر کر جب باہر نکلا؛ فقیر کو ایک میانے میں ڈال کر، اپنے ساتھ خدمت میں اس پری بے پروا کی لے جا کر چق کے باہر بٹھایا[30]۔

حسن کی یہ بے اعتنائی اور بے پروائی شعورِ حسن اور غرورِ حسن کا نتیجہ ہے۔

وہ اپنے حسن کے غرور اور سرداری کے دماغ میں، جو میری طرف کبھو دیکھتی تو فرماتی: خبردار اگر تجھے ہماری خاطر منظور ہے تو ہرگز ہماری بات میں دم نہ ماریو۔جو ہم کہیں، سو بلا عذر کیے جائیو۔اپنا کسی بات میں دخل نہ کریو۔نہیں تو پچھتاوے گا[31]۔

یہ غرورِ حسن ،حسینوں کا معلّم ہے جو انھیں نازوادا،عشوہ وغمزہ اورنخرہ سکھاتا ہے جوحسن کی آن بان ہیں۔یوسف زرگر جب سیاہ فام لونڈی کےعشق میں گرفتار ہوکرشہزادی سے اعراض کرنے لگتا ہے تو شہزادی اس کے اعراض کو نازنخرہ پر محمول کرتی ہے جومعشوقوں کا وطیرہ ہے :

اس کے نہ آنے کومعشوقوں کا چوچلا اور ناز سمجھا [۳۲]۔

جب شہزادی بہ اصرار بلاتی اور پیغام بھیجتی ہے کہ وہ نہیں آیا تو وہ خود آئے گی تو اس اشتیاق کو دیکھ کر وہ نازونخرہ دکھاتے ہوئے ملنے کو چلا آتا ہے:

جب یہ سندیسا گیا اور اشتیاق میرا نپٹ دیکھا ؛ بھونڈی سی صورت بنائے ہوئے نازنخرے سے آیا [۳۳]۔

لیکن نازوادا کا مطلب یہ نہیں کہ میر امن کے نزدیک سادگی میں حسن نہیں۔سادگی میر امن کے نزدیک بذات خود حسن کی صفت ہے یہی وجہ ہے کہ وہ اسی جگہ آگے لکھتا ہے:

وہ نازنین ایک مکان میں گلے میں کرتی ، پاؤں میں تہہ پوشی ،سر پر سفید رومالی اوڑھے ہوئے سادی خوزادی بن گہنے پاتے بنی ہوئی۔نہیں محتاج زیور کا جسے خوبی خدا نے دی۔کہ جیسے خوش نما لگتا ہے دیکھو چاند بن گہنے [۳۴]۔

حسن بےخود کر دیتا ہے اور مشاہد کی طبیعت غیر ہونے لگتی ہے:

کیا دیکھتا ہوں کہ دو رویہ صف باندھے دست بستہ سہیلیاں اور خواصیں اور اروابیگنیاں،قلماقنیاں، ترکنیاں، حبشنیاں، ازبکنیاں،کشمیرنیاں جواہر میں جڑی عہدے لیے کھڑی ہیں۔ اندر کا اکھاڑا کہوں یا پریوں کا اتارا؟ بے اختیار ایک آہ بے خودی سے زبان تک آئی اور کلیجہ ٹھلکنے لگا پر زور اپنے تئیں تھانبا ان کو دیکھتا بھالتا اور سیر کرتا ہوا آگے چلا ۔لیکن پانوں سوسومن کے ہوگئے جس کو دیکھوں پھر یہ نہ جی چاہے کہ آگے جاؤں [۳۵]۔

حسن سے مشاہد پر طاری ہونے والی کیفیت کو ایک اور جگہ یوں بیان کیا ہے:

جس وقت اس کی نگاہیں میری نظروں سے لڑیں مجھے غش آنے لگا۔اور جی سنسنانے لگا۔بزور اپنے تئیں تھانبا۔جرأت کرکے پوچھا: سچ کہوتم کون ہواور یہ کیا ماجرا ہے؟ [۳۶]

حسن کی دید سے سرخوشی کی کیفیت پیدا ہوتی ہے۔ اس کیفیت کولفظوں میں بیان نہیں کیا جاسکتا:

جب سورج نکلا اس مکان کے بالا خانے کی ایک کھڑکی سے وہ ماہ رو میری طرف دیکھنے لگی۔ اس وقت عالم خوشی کا جو مجھ پر گزرا، دل ہی جانتا ہے شکر خدا کا کیا [۳۷]۔

حسن سے دوری عاشق کو دیوانہ بنا دیتی ہے وہ دیواروں سے سر پٹکتا پھرتا ہے ویرانوں اور بیابانوں میں آوارہ گردی کرتا ہے، یوں جینا دشوار ہو جاتا ہے اور موت آسان نظر آنے لگتی ہے۔ پہلے درویش کی محبوبہ شہزادی جب دریا کنارے کھو جاتی ہے تو اسے نہ پا کر درویش کی جو حالت ہوتی ہے، اس کی کیفیت ملاحظہ ہو:

> دل میں یہی خیال آیا کہ شاید کوئی جن اُس پری کو اٹھا کر لے گیا اور مجھے یہ داغ دے گیا۔ یا اس کے ملک سے کوئی اس کے پیچھے لگا چلا آتا تھا؛ اس وقت اکیلا پا کر منا منو کر پھر شام کی طرف لے ابھرا۔ ایسے خیالوں میں گھبرا کر کپڑے وپڑے پھینک پھانک دیے؛ ننگا منگا فقیر بن کر، شام کے ملک میں صبح سے شام تک ڈھونڈتا پھرتا اور رات کو کہیں پڑ رہتا۔ سارا جہان روند مارا پر اپنی شاہزادی کا نام ونشان کسی سے نہ سنا، نہ سبب غائب ہونے کا معلوم ہوا؛ تب دل میں یہ آیا کہ جب اس جان کا تو نے کچھ پتا نہ پایا، تو اب جینا بھی حیف ہے۔ کسی جنگل میں ایک پہار نظر آیا تب اس پر چڑھ گیا اور ارادہ کیا کہ اپنے تیئں گرادوں[۳۸]۔

میر امن حسن کو جنس سے آلودہ نہیں کرتا اور جہاں اس نے عورت کو جنس کے استعارہ کے طور پر استعمال کیا ہے وہاں اس نے عورت کو بدصورتی کی شکل میں پیش کیا ہے۔ جس کو پڑھ کر قاری میں سفلی اور شہوانی جذبات پیدا نہیں ہوتے بلکہ کراہت محسوس ہونے لگتی ہے۔

میر امن کے تخلیق کردہ مردانہ کردار نسائی کرداروں کے مقابل دبے دبے محسوس ہوتے ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ جہاں کہیں میر امن نے مردانہ حسن کا ذکر کیا ہے وہاں مردانہ وجاہت سے زیادہ نسائیت کی جھلک اور آمیزش صاف محسوس کی جا سکتی ہے ۔یوسف زرگر کا حسن اس کی مزاحیہ باتوں نقلیں اتارنے اور چہرے مہرے کے رنگ روپ تک محدود ہے جن میں سے کوئی ایک وصف بھی مردانہ وجاہت کا حامل نہیں، اس پر طرہ یہ کہ وہ عورتوں کی مانند سسکیاں بھی بھرتا ہے۔ ملاحظہ ہو یوسف زرگر کے حسن کی تصویر کشی:

> اس لڑکے سے ٹھٹھا مزاح کر کر دل بہلاتی تھی۔ وہ بھی جب ڈھیٹھ ہوا، تب اچھی اچھی، میٹھی میٹھی باتیں کرنے لگا۔ اور اچنبھے کی نقلیں لانے بلکہ آہ اوہی بھی بھرنے اور سسکیاں لینے۔ صورت تو اس کی طرح دار، لائق دیکھنے کے تھی۔ بے اختیار جی چاہنے لگا[۳۹]۔

میر امن حسن فطرت کا بھی قائل ہے اسی لیے موقع بہ موقع نہایت تفصیل سے حسن فطرت کو بیان کرتا ہے۔ مناظرِ فطرت کی منظر کشی میر امن اس انداز میں کرتا ہے کہ قاری کی نظروں میں جنت کا سا سماں گھوم جاتا ہے اور وہ خود کو اس دل فریب منظر کا حصہ سمجھنے لگتا ہے:

وہ بڑی بہار کا باغ تھا، حوض اور نہروں میں فوارے چھوٹتے تھے، میوے طرح بہ طرح کے پھل رہے تھے۔ ہر ایک درخت مارے بوجھ کے جھوم رہا تھا۔رنگ برنگ کے جانور ان پر بیٹھے چہچہے کر رہے تھے۔ اور ہر مکان عالی شان میں فرش ستھرا بچھا تھا[۴۰]۔

مناظرِ فطرت کے حسن کو بیان کرتے ہوئے میر امن تشبیہات و استعارات کے ڈھیر لگا دیتا ہے ،ملاحظہ ہو مناظر فطرت کا ذکر کس حسنِ بیان سے کیا ہے کہ تصویر نظروں میں پھر جاتی ہے:

دیکھا تو ٹھیک اس باغ کی بہار بہشت کی برابری کر رہی ہے۔ قطرے مینہ کے درختوں کے سرسبز پتوں پر جو پڑے ہیں، گویا زمرد کی پٹریوں پر موتی جڑے ہیں ۔اور سرخی پھولوں کی اس ابر میں ایسی بھلی لگتی ہے جیسے شام کو شفق پھولیے ہے اور نہریں لبالب، مانند فرش آئینے کے نظر آتی ہیں اور موجیں لہراتی ہیں[۴۱]۔

میر امن کے خیال میں تمام حسین اشیا میں باہمی تعلق ہوتا ہے،ایک کو دیکھ کر دوسرے کی یاد ضرور آتی ہے۔ چناں چہ پہلے درویش کو فرقت و جدائی کی گھڑیوں میں ہر حسین شے اس کی محبوبہ کی یاد دلاتی ہے اور اس کی فرقت کے زخم تازہ کر دیتی ہے۔چناں چہ پہلے درویش کی ہجر وفراق میں گزری گھڑیوں کی کیفیت ملاحظہ ہو:

میں اس باغ کے پھولوں کی بہار اور چاندنی کا عالم اور حوض ، نہروں میں فوارے ، ساون بھادوں کے اچھلنے کا تماشا دیکھ رہا تھا؛ لیکن جب پھولوں کو دیکھتا تب اس گل بدن کا خیال آتا۔ جب چاند پر نظر پڑتی ،تب اس مہ رو کا مکھڑا یاد کرتا[۴۲]۔

الغرض میر امن نے اس قصہ میں حسن کے جتنے رنگ اور جلووں کا ذکر کیا ہے وہ اپنی شخصیت میں منفرد ، فوق الفطری اور ماورائی حیثیت کے حامل ہیں۔ اول حسینہ جسمانی حسن و جمال کی حامل ہے اور سلیقہ شعاری میں بے مثل ہے۔جب کہ دوسری حسینہ عدیم النظیر حسن سیرت کی مالک ہے۔ تیسری حسینہ جنوں کے بادشاہ کی بیٹی ہے۔ جب کہ چوتھی حسینہ ایسے اچھوتے حسن کی مالک ہے جس پر جنوں کا بادشاہ عاشق ہے۔فرنگ کی شہزادی دیوی دیوتاؤں کا سا حسن رکھتی ہے کہ اس کا ایک عاشق نامراد اس کا مجسمہ بنائے اس کے آگے عقیدت و محبت کے آنسو بہا رہا ہے۔الغرض ہر نسائی کردار اپنے حسن و جمال میں انفرادیت اور پراسراریت کی حامل ہے۔ یہ ماورائیت اور پراسراریت صرف زندہ کرداروں تک محدود نہیں بلکہ مناظر فطرت کو بھی میر امن نے اسی پراسراریت اور ماورائیت میں ملفوف کر کے پیش کیا ہے۔یوں میر امن کا تصور حسن کانٹ کے تصور جلال سے ہم آہنگ ہے اگرچہ میر امن نے جلال کا لفظ استعمال نہیں کیا۔

حواشی و حوالہ جات

* (پ:۱۹۸۰ء) لیکچرر، شعبۂ علوم اسلامیہ، فیڈرل گورنمنٹ کالج سیالکوٹ کینٹ۔

۱۔ الطاف حسین حالی، دیوان حالی (الٰہ آباد: مطبع انوار احمدی، س ن)، ۱۱۰۔

۲۔ گیان چند نے باغ و بہار کے پلاٹ کے بارے میں یہ شکوہ کیا ہے کہ اس میں وحدت نہیں، پانچ قصے ہیں جنھیں ابتدا اور انتہا میں ملا دیا گیا ہے[گیان چند، اردو کی نثری داستانیں (لکھنؤ: اتر پردیش اردو اکادمی، ۱۹۸۷ء)، ۲۷۸۔] گیان چند (۱۹۲۳ء۔ ۲۰۰۷ء) کا یہ شکوہ پلاٹ کی حد تک درست ہوسکتا ہے اگرچہ انھوں نے چند سطروں بعد اپنے اسی دعویٰ کی تردید کردی۔ لکھتے ہیں: یہ پانچوں قصے اپنی اپنی جگہ بڑے قابل قدر ہیں۔ ان میں پلاٹ کی وحدت اور سادگی سبھی کچھ موجود ہے[گیان چند، اردو کی نثری داستانیں، ۲۷۹] تاہم ان پانچوں قصوں سے جو تصور جمال کشید ہوتا ہے، اس میں نہ صرف وحدت پائی جاتی ہے بلکہ یکسوئی بھی دکھائی دیتی ہے۔

۳۔ عبیدہ بیگم، فورٹ ولیم کالج کی ادبی خدمات (الٰہ آباد: فائن آفسٹ ورکس، ۱۹۸۳ء)، ۳۳۱۔

۴۔ میر امن، باغ و بہار، مرتبہ رشید حسن خان (نئی دلی: انجمن ترقی اردو ہند، ۱۹۹۲ء)، ۳۴۔

۵۔ ایضاً، ۳۴۔

۶۔ ایضاً، ۳۷، ۳۸۔

۷۔ ایمانویل کانٹ [Immanuel Kant] *Critique of Judgment*، (لندن: میکملن اینڈ کمپنی لمیٹڈ، ۱۹۳۱ء)، ۵۶۔

۸۔ میر امن نے تحیر کی جو کیفیت بیان کی ہے اس سے یہی معنیٰ مترشح ہوتے ہیں۔ ایک جگہ لکھتے ہیں: ''نظر کی مجال نہ تھی جو اس کے جمال پر ٹھہرے''۔ میر امن، باغ و بہار، مرتبہ رشید حسن خان، ۲۹۔

۹۔ میر امن، باغ و بہار، مرتبہ رشید حسن خان، ۲۵، ۲۶۔

۱۰۔ ایضاً، ۲۸۔

۱۱۔ ایضاً، ۱۲۳۔

۱۲۔ ایضاً، ۷۶۔

۱۳۔ ایضاً، ۷۷، ۷۸۔

۱۴۔ ایضاً، ۷۹۔

۱۵۔ ایضاً، ۸۱۔

۱۶۔ ایضاً، ۱۹۶، ۱۹۷۔

۱۷۔ ایضاً، ۲۰۰۔

۱۸۔ ایضاً، ۲۲۹۔

۱۹۔ کہانی کے اس مقام پر سکرین پلے (screenplay) میں کمزوری ہے کیوں کہ کہانی میں یہ بتایا گیا ہے کہ عین شب زفاف محل کی چھت پھٹ جاتی ہے اور اس میں سے ایک مرصع تخت نیچے اترتا ہے اس پر ایک جوان خوب صورت شاہانہ لباس پہنے بیٹھا تھا۔ اس کے ساتھ بہت سے آدمی ہیں جو اس کے شوہر کو قتل کر دیتے ہیں اور وہ جوان لڑکی کے نزدیک آ کر کہتا ہے کیوں جانی اب ہم سے کہاں بھاگو گی؟ [میر امن، باغ و بہار، مرتبہ مولوی عبدالحق، ۲۵۸۔] مذکورہ عبارت کے اسلوب سے معلوم ہوتا ہے کہ شاہ جنات اس لڑکی پر پہلے سے عاشق تھا، اسی لیے غیرت میں آ کر اس نے اس کے نئے نویلے شوہر کو قتل کر دیا۔ لیکن کہانی کے پلاٹ سے کہیں یہ معلوم نہیں ہوتا کہ وہ کیوں کب اور کیسے اس کے عشق میں مبتلا ہوا؟۔ پھر ایک سوال یہ بھی پیدا

ہوتا ہے کہ جب اس نے اس دوشیزہ کے شوہر کو قتل کر دیا تھا تو وہ لڑکی کو لے کر رفو چکر کیوں نہ ہو گیا؟ اور اگر کسی وجہ سے ایسا نہیں بھی کیا تو لڑکی کی تلاش اس کے لیے کون سی مشکل تھی؟

۲۰۔ میر امن، باغ و بہار، مرتبہ رشید حسن خان، ۲۵، ۲۶۔

۲۱۔ ایضاً، ۱۰۳۔

۲۲۔ کانٹ کا تصور جلال اگرچہ اس کے مقولۂ کمیت (quantity) سے تعلق رکھتا ہے اور اپنی کمیت کے اعتبار سے وسعت و پہنائی میں لامتناہیت کا حامل ہوتا ہے اسی لامتناہیت کے سبب وہ غیر مجسم اور غیر متشکل ہوتا ہے جب کہ میر امن کا تصور جمال مقولۂ کیفیت (quality) سے تعلق رکھتا ہے اور اپنی کیفیت کی وسعت و پہنائی میں لامتناہیت کا حامل ہونے کی وجہ سے الفاظ میں اس کی تصویر کشی ممکن نہیں۔

۲۳۔ کانٹ کے تصور جلال کی تفصیل جاننے کے لیے دیکھیے کانٹ کی درج ذیل کتب:

i۔ امانوئیل کانٹ[Immanuel Kant]*Critique of Judgment*، مترجم جے ایچ برناڈ[J. H. Bernard]، (نیو یارک: آکسفورڈ یونیورسٹی پریس، ۲۰۰۷ء)۔

ii۔ امانوئیل کانٹ[Immanuel Kant]، *Observation on the Feeling of the Beautiful and Sublime*(نیو یارک: کیمرج یونیورسٹی پریس، ۲۰۱۱ء)۔

۲۴۔ میر امن، باغ و بہار، مرتبہ رشید حسن خان، ۳۷۔

۲۵۔ ایضاً، ۴۲۔

۲۶۔ ایضاً ۴۷۔

۲۷۔ ایضاً، ۲۶۔

۲۸۔ ایضاً، ۴۲۔

۲۹۔ سید وقار عظیم، ہماری داستانیں (لاہور: ادارہ فروغ اردو، ۱۹۵۶ء)، ۱۱۰۔

۳۰۔ میر امن، باغ و بہار، مرتبہ رشید حسن خان، ۴۳۔

۳۱۔ ایضاً، ۲۹۔

۳۲۔ ایضاً، ۵۳۔

۳۳۔ ایضاً، ۵۳۔

۳۴۔ ایضاً، ۳۶-۳۷۔

۳۵۔ ایضاً، ۸۶۔

۳۶۔ ایضاً، ۲۶۔

۳۷۔ ایضاً، ۴۰۔

۳۸۔ ایضاً، ۶۵-۶۶۔

۳۹۔ ایضاً، ۴۹۔

۴۰۔ ایضاً، ۳۳۔

۴۱۔ رشید حسن خان نے ''پھولے'' کا حاشیہ یوں تحریر کیا ہے ''پھولے: ہندی مینول اور خطی نسخہ روایت اول میں'' پھولا ہی'' جب کہ مولوی عبدالحق کے نسخہ

میں ''پھولی ہے'' لکھا ہے''۔(میر امن ،باغ و بہار ،مرتبہ رشید حسن خان ،۳۰۰)]،ایضاً ، ۵۵۔

۴۲۔ ایضاً ،۴۱۔

مآخذ

امانوئیل کانٹ[Immanuel Kant]۔*Critique of Judgment*۔مترجم جے ایچ برناڈ[J. H. Bernard] نیو یارک: آکسفورڈ یونیورسٹی پریس، ۲۰۰۷ء۔

_______۔*Critique of Judgment*۔لندن: میکملن اینڈ کمپنی لمیٹڈ، ۱۹۳۱ء۔

_______۔*Observation on the Feeling of the Beautiful and Sublime*۔ نیو یارک: کیمرج یونیورسٹی پریس،۲۰۱۱ء۔

دہلوی، میر امن ۔باغ و بہار ۔ مرتبہ رشید حسن خان ۔ نئی دلی:انجمن ترقیٔ اردو ہند، ۱۹۹۲ء ۔

عبیدہ بیگم ۔فورٹ ولیم کالج کی ادبی خدمات۔الہ آباد: فائن آفسٹ ورکس ، ۱۹۸۳ء۔

گیان چند ۔ اردو کی نثری داستانیں ۔لکھنؤ : اتر پردیش اردو اکادمی، ۱۹۸۷ء۔

وقار عظیم ،سید۔ ہماری داستانیں ۔لاہور: ادارہ فروغ اردو، ۱۹۵۶ء۔

عقیل عباس جعفری*

سابق مشرقی پاکستان کی اردو فلمی صنعت

Abstract:

Urdu Film Industry of Erstwhile East Pakistan

East Pakistan—now Bangladesh—was a great base for the Urdu film industry of united Pakistan. From 1959 to 1971, East Pakistan passed what is termed as the ‘golden era’ of Pakistani cinema. 64 films were produced during this period, including *Jāgō Hu’ā Savērā, Chandā, Milan, Chakōrī, Darshan* and *Nawāb Sirājuddaulah.* This article reviews the 12 most important years of Pakistani cinema.

Keywords: Pakistani Cinema, East Pakistani Film, Urdu Film, Bangladesh.

سابق مشرقی پاکستان (موجودہ بنگلہ دیش) کی اردو فلمی صنعت پاکستان کی فلمی تاریخ کا ایک درخشندہ باب ہے مگر بدقسمتی سے نہ صرف بنگلہ دیش بلکہ پاکستان کے فلمی مورخین بھی پاکستان کی فلمی تاریخ کے اس باب سے صرف نظر کرتے ہیں۔

مشرقی پاکستان کی فلمی صنعت کا آغاز ۱۳ اگست ۱۹۵۶ء کو نمائش پذیر ہونے والی بنگالی فلم مکھو مکھش سے ہوا تھا[۱]۔ اس فلم کے فلم ساز اور ہدایت کار عبدالجبار خان (فعال زمانہ: ۱۹۵۶ء۔ ۱۹۷۳ء) تھے جو خود ایک اسٹیج اداکار تھے اور فلم سازی کے متعلق بہ راہِ راست بہت کم جانتے تھے لیکن شوق ہی شوق میں انھوں نے اقبال فلمز کے نام سے ایک پروڈکشن کمپنی (production company) کا آغاز کیا اور ایک ناول کی کہانی ''چہرہ اور نقاب'' کو پردۂ سیمیں پر مکھو مکھش کے نام سے پیش کیا۔ یہ فلم ڈھاکا، چٹاگانگ، نرائن گنج اور کھلنا میں ریلیز ہوئی۔ فنی مہارت کی کمی کے باعث یہ تجربہ زیادہ کامیاب نہیں رہا مگر اس کی ریلیز سے مشرقی پاکستان میں فلم سازی کے دروازے وا ہو گئے[۲]۔

۱۹۵۶ء سے ۱۹۷۱ء کے پندرہ سالہ دورانیے میں مشرقی پاکستان میں مجموعی طور پر ۲۱۰ فلمیں تیار کی گئیں جن میں

سے ایک چوتھائی سے زیادہ فلمیں اردو میں بنائی گئی تھیں[۳]۔

یہ ۲۵ مئی ۱۹۵۹ء کا تاریخی دن تھا، جب مشرقی پاکستان میں بننے والی اولین اردو فلم جاگو ہوا سویرا نمائش پذیر ہوئی[۴]۔ جاگو ہوا سویرا، بھارت میں ستیہ جیت رے (۱۹۲۱ء۔۱۹۹۲ء) اور خواجہ احمد عباس (۱۹۱۴ء۔ ۱۹۸۷ء) کی سماجی حقیقتوں کو فلم کے قالب میں ڈھالنے کے تجربات سے شدید متاثر تھی۔ جن کی فلمیں پاتھر پنچالی اور دو بیگھہ زمین کے اثرات پاکستان تک بھی پہنچ چکے تھے۔ اس کے فلم ساز نعمان تاثیر (وفات:۱۹۹۶ء)، ہدایت کار اے جے کاردار (۱۹۲۶ء۔۲۰۰۲ء) اور کہانی اور نغمہ نگار فیض احمد فیض (۱۹۱۱ء۔ ۱۹۸۴ء) تھے۔ یہ فلم مشرقی پاکستان میں فلمائی گئی تھی۔ یہ دریائے میگھنا کے کنارے آباد ایک گاؤں شیتنول کے دیہاتی ماہی گیروں کی اپنے جسم و جان کے رشتے کو برقرار رکھنے کی جدوجہد کی کہانی ہے۔ ان کی زندگی کو مشکل بنانے میں جہاں دریائے میگھنا میں آنے والی روز روز کی طغیانی کا ہاتھ ہے، وہاں ایک امیر سوداگر لال نیان بھی اس کی ایک وجہ و بن جاتا ہے کیوں کہ وہ اپنے منافعے میں اضافے کے لیے مچھلی پکڑنے کے کام کو مشینی شکل دینا چاہتا ہے۔ تمام لوگوں کی بس ایک ہی خواہش ہے کہ کسی طرح ان کے پاس ایک نئی کشتی آجائے اور وہ سیٹھ کی غلامی سے نجات پا جائیں۔ اس فلم میں کشتی کا حصول آزادی حاصل کرنے کے ایک ذریعے کی علامت ہے۔ جاگو ہوا سویرا آرٹ فلم بنانے کی پہلی پاکستانی کوشش تھی۔ اس کی بیشتر کاسٹ (Cast) مقامی اور غیر پیشہ ور اداکاروں پر مشتمل تھی۔ بلکہ ان میں سے کئی تو ایسے تھے جنھوں نے پہلے نہ کبھی کیمرے کا سامنا کیا تھا اور نہ ہی کوئی فلم دیکھی تھی۔ تاہم فلم کے ہدایت کار کے مطابق یہ فلم ''ماہی گیروں کی امیدوں اور خواہشوں کی ترجمان تھی''[۵]۔ ان نوآموز اداکاروں کے ساتھ ساتھ اس فلم میں کچھ سینئر اداکار بھی شامل تھے جن میں ترپتی مترا (۱۹۲۵ء۔۱۹۸۹ء)، انیس (فعال زمانہ:۱۹۵۹ء)، زورین (فعال زمانہ: ۱۹۸۹ء) اور رخشی (فعال زمانہ:۱۹۵۹ء) کے نام سرفہرست تھے[۶]۔ ممتاز بلاگر خرم سہیل (پ:۱۹۸۴ء) نے اپنے ایک بلاگ (blog) میں بتایا ہے کہ جاگو ہوا سویرا کا بنیادی خیال معروف بنگالی ناول نگار مانک بندوپادھیائے (۱۹۰۸ء۔۱۹۵۶ء) کے ناول دی بوٹ مین آف پدما (*The Boatmen of Padma*۔ ۱۹۳۶ء) سے لیا گیا تھا[۷]۔ ممتاز صحافی انور فرہاد (پ: ۱۹۷۰ء) نے اپنے ایک مضمون میں تحریر کیا ہے کہ فیض احمد فیض کے لیے اس ناول کا انگریزی ترجمہ ظہیر ریحان (۱۹۳۵ء۔۱۹۷۲ء) نے کیا تھا جو آگے چل کر خود بھی ایک ممتاز ہدایت کار بنے[۸]۔ جاگو ہوا سویرا کی موسیقی کلکتہ سے تعلق رکھنے والے بنگالی موسیقار تمر برن (۱۹۰۴ء۔۱۹۸۹ء) نے ترتیب دی تھی جو ربع صدی پہلے ۱۹۳۵ء میں پی سی بروا کی فلم دیوداس کی موسیقی ترتیب دے کر دھوم مچا چکے تھے۔ انیس سو پچاس کی دہائی میں انھوں نے کراچی میں بننے والی دو فلموں انوکھی اور فن کار کی موسیقی ترتیب دی تھی[۹]۔

جاگو ہوا سویرا پاکستان میں تو کوئی خاص کامیابی حاصل نہ کرسکی لیکن جب یہ فلم عالمی منڈی میں انگریزی زبان میں ڈے شل ڈان (The Day Shall Dawn۔ ۲۵ مئی ۱۹۵۹ء) کے نام سے نمائش پذیر ہوئی تو اسے بڑی پذیرائی ملی[۱۰]۔ ۱۹۶۰ء میں اس کو آسکر ایوارڈ (Oscar Award) کے لیے نامزد کیا گیا۔ اسے آسکر ایوارڈ تو نہ مل سکا لیکن اس کے لیے یہ اعزاز بھی کافی تھا کہ یہ دنیا کے معروف ترین فلمی ایوارڈز کے لیے پاکستان کی اولین فلمی نامزدگی تھی[۱۱]۔ جاگو ہوا سویرا کئی دیگر عالمی میلوں میں بھی دکھائی گئی جہاں اسے اعزازات سے نوازا گیا۔ ان اعزازات میں ماسکو انٹرنیشنل فلم فیسٹیول (Moscow International Film Festival) کا دوسرا انعام اور امریکا کی رابرٹ فلے ہارٹی فلم فاؤنڈیشن (Robert Foley Hartley Film Foundation) کا ۱۹۵۹ء کا کسی غیر ملکی زبان کی بہترین فلم کا اعزاز سرفہرست تھے۔ اس فلم کی امریکا، سوویت یونین، فرانس، بیلجیم، مشرقی افریقا اور چین میں بھی نمائش ہوئی جس کے لیے اسے انگریزی اور فرانسیسی زبانوں میں سب ٹائٹلز (subtitles) کے ساتھ پیش کیا گیا تھا[۱۲]۔

اسی دوران ۱۹۵۷ء میں مشرقی پاکستان کے وزیر صنعت شیخ مجیب الرحمن (۱۹۲۰ء۔۱۹۷۵ء) نے، جو آگے چل کر بنگلہ دیش کے بانی بنے، صوبائی اسمبلی میں مشرقی پاکستان میں ایک فلم ڈیولپمنٹ کارپوریشن (Film Development Corporation) کے قیام کا بل پیش کیا۔ یہ بل منظور ہوا اور یوں ڈھاکا میں فلمی صنعت کی ترقی کے لیے ایک ادارہ EPFDC (East Pakistan Film Development Corporation) کے نام سے قائم ہوا۔ ۱۹۶۰ء میں اسی ادارے کے تحت ڈھاکا میں ایک جدید فلمی اسٹوڈیو تعمیر کیا، جس کے معیار کا کوئی اسٹوڈیو مغربی پاکستان میں بھی موجود نہیں تھا۔ یوں مشرقی پاکستان میں فلمی صنعت کی باقاعدہ داغ بیل ڈال دی گئی[۱۳]۔

جاگو ہوا سویرا کے بعد مشرقی پاکستان میں تیار ہونے والی اگلی اردو فلم چنداتھی جو ۳ اگست ۱۹۶۲ء کو پاکستان بھر کے سینما گھروں میں نمائش پذیر ہوئی اور باکس آفس پر زبردست کامیابی سے ہم کنار ہوئی۔ یہ اداکارہ شبنم (پ: ۱۹۴۲ء) کی پہلی اردو فلم تھی۔ اس کے فلم ساز ایف اے دوسانی (فعال زمانہ ۱۹۶۳ء۔ ۱۹۸۳ء) اور احتشام (۱۹۲۷ء۔ ۲۰۰۲ء) تھے۔ اس کی ہدایات بھی احتشام نے دی تھیں۔ اس فلم کی کاسٹ میں شبنم کے علاوہ رحمن (۱۹۳۷ء۔ ۲۰۰۵ء)، سلطانہ زمان (۱۹۳۵ء۔ ۲۰۱۲ء)، مصطفی (فعال زمانہ ۱۹۶۳ء۔ ۱۹۶۶ء) اور سبھاش دتہ (۱۹۳۰ء۔ ۲۰۱۲ء) شامل تھے۔ اس فلم کی موسیقی روبن گھوش (۱۹۳۹ء۔ ۲۰۱۶ء) نے ترتیب دی تھی جب کہ نغمے سرور بارہ بنکوی (۱۹۱۹ء۔ ۱۹۸۰ء) نے تحریر کیے تھے۔ اس فلم نے نہ صرف سال کی بہترین فلم کا نگار ایوارڈ حاصل کیا بلکہ شبنم بھی بہترین معاون اداکارہ کا اور سبھاش دتہ بہترین مزاحیہ اداکار ایوارڈ حاصل

کرنے میں کامیاب ہوگئے [۱۴]۔ اس فلم میں آٹھ نغمات شامل تھے جن میں سے یہ تین نغمات :

رنگ روپ جوانی، رت ساون کی سہانی

اکھیاں توری راہ نہاریں او پردیسیا آجا

اور

چھلکے گگریا بھیگے چنریا ایسے نہ دیکھو سانوریا [۱۵]

بہت مقبول ہوئے۔

چندا سے ٹھیک ایک برس پہلے اسی یونٹ نے بنگلہ زبان میں ایک فلم بنائی تھی جس کا نام پرانو دن (گم شدہ دن) تھا۔ یہ مشرقی پاکستان میں بننے والی پہلی فلم تھی جس نے سلور جوبلی منانے کا اعزاز حاصل کیا تھا[۱۶]۔

۱۹۶۳ء میں مشرقی پاکستان میں تین اردو فلمیں بنائی گئیں۔ پہلی فلم تلاش کے مرکزی کردار شبنم اور رحمن نے ادا کیے تھے۔ اس فلم کے دو گیت :

کچھ اپنی کہیے کچھ میری سنیے

اور

میں رکشہ والا بے چارا

عوام میں بہت پسند کیے گئے۔ یہ فلم ۳ مئی ۱۹۶۳ء کو نمائش پذیر ہوئی اور باکس آفس پر کامیاب رہی [۱۷]۔ دوسری فلم ناچ گھر ۴ اکتوبر ۱۹۶۳ء کو اور تیسری فلم پریت نہ جانے ریت ۱۳ دسمبر ۱۹۶۳ء کو نمائش پذیر ہوئی۔ ناچ گھر کے فلم ساز اور ہدایت کار عبدالجبار خان تھے جب کہ پریت نہ جانے ریت کے فلم ساز اور ہدایت کار مسعود چوہدری (فعال زمانہ ۱۹۶۳ء) تھے۔ ان دونوں فلموں کی ہیروئن بھی شبنم تھیں [۱۸]۔ لیکن یہ دونوں فلمیں بری طرح فلاپ (flop) ہوئیں [۱۹]۔

۱۹۶۴ء میں مشرقی پاکستان میں اردو زبان میں نو فلمیں نمائش کے لیے پیش ہوئیں، جن کے نام تھے: سنگم، تنہا، شادی، یہ بھی اک کہانی، پیسے، بندھن، کاروان، ملن اور مالن۔ ان فلموں میں ملن باکس آفس پر کامیاب فلم قرار پائی، سنگم اور بندھن نے اوسط کاروبار کیا جب کہ بقیہ چھ فلمیں بری طرح ناکام ہوئیں [۲۰]۔ ملن میں مرکزی کردار اداکارہ دیبا (پ: ۱۹۴۷ء) اور رحمن نے ادا کیے تھے۔

ملن کے موسیقار عطا الرحمٰن (۱۹۲۸ء۔۱۹۹۷ء) اور نغمہ نگار سرور بارہ بنکوی (۱۹۱۹ء۔۱۹۹۹ء) تھے۔ اس فلم سے قبل اداکار رحمن ایک حادثے میں اپنی ٹانگ گنوا بیٹھے تھے چنانچہ فلمی صنعت کے لوگوں نے اس فلم میں کام کرکے رحمن سے یک جہتی کا

ثبوت دیا تھا۔ ان لوگوں میں فلم کی ہیروئن دیبا اور گلوکارہ ملکہ ترنم نور جہاں (۱۹۲۶ء-۲۰۰۰ء) بھی شامل تھیں۔ عطا الرحمٰن نے اس فلم کے گیتوں کی دھن بڑی پراثر اور کیف پرور بنائی تھی۔ یہ گیت عوام کی پسند پر پورے اترے۔ ان گیتوں میں بشیر احمد (۱۹۳۹ء-۲۰۱۴ء) کا ایک گیت نور جہاں نے گایا:

تم جو ملے پیار ملا

اور دوسرا بشیر احمد کی آواز میں:

تم سلامت رہو، گنگناؤ ہنسو [۲۱]

شامل تھے۔

سنگم کا اختصاص یہ تھا کہ وہ پاکستان کی پہلی مکمل رنگین فلم تھی جب کہ کارواں پاکستان کی پہلی فلم تھی جس کی تمام تر عکس بندی بیرون ملک (نیپال میں) ہوئی تھی [۲۲]۔ سنگم کی موسیقی بھی عطا الرحمٰن نے ترتیب دی تھی۔ اس فلم کا ایک طربیہ گیت:

ہزار سال کا جو بڈھا مر گیا تو دھوم دھام سے اسے دفن کرو

بہت مقبول ہوا۔ اس گانے کو بشیر احمد اور ساتھیوں کے آواز میں ریکارڈ کیا گیا تھا۔ کارواں (موسیقار: روبن گھوش) میں بشیر احمد کا ایک گیت:

جب تم اکیلے ہوگے

بھی سامعین میں بہت مقبول ہوا۔ یہ بشیر احمد کا بطور شاعر پہلا نغمہ تھا جو انھوں نے بی اے دیپ کے نام سے لکھا تھا [۲۳]۔

۱۹۶۵ء میں مشرقی پاکستان میں اردو زبان میں سات فلمیں تیار ہوئیں جن کے نام تھے: کاجل، ساگر، بہانہ، کیسے کہوں، آخری اسٹیشن، مالا اور سات رنگ۔ مگر ان میں سوائے مالا کے کوئی فلم کامیابی سے ہم کنار نہیں ہوئی [۲۴]۔

کاجل مشہور ہدایت کار نذر الاسلام (۱۹۳۹ء-۱۹۹۴ء) کی پہلی فلم تھی۔ اس کی موسیقی سبل داس (۱۹۲۷ء-۲۰۰۵ء) نے ترتیب دی تھی۔ اس فلم میں سرور بارہ بنکوی کا گیت فردوسی بیگم (فعال زمانہ: ۱۹۵۵ء تا حال) کی آواز میں پیش کیا گیا جو بہت مقبول ہوا:

یہ آرزو جواں جواں، یہ چاندنی دھواں دھواں [۲۵]

ان فلموں میں فلم بہانہ اپنے اس اختصاص کی بنا پر کہ یہ پاکستان کی پہلی بلیک اینڈ وہائٹ سینما اسکوپ فلم (black and white cinemascope film) تھی، پاکستان کی فلمی تاریخ میں اپنا مقام بنانے میں کامیاب ہوگئی۔ بہانہ کی کچھ عکس بندی کراچی میں بھی ہوئی تھی اور اس فلم میں احمد رشدی (۱۹۳۴ء۔۱۹۸۳ء)، مسعود رانا (۱۹۴۱ء۔۱۹۹۵ء) اور ساتھیوں کی آواز میں کراچی کی نسبت سے لکھے گئے دو گیت بھی شامل کیے گئے تھے جن کے بول تھے :

شہر کا نام ہے کراچی،
کھونا جانا یہاں اور ڈھاکا دیکھا پنڈی دیکھی اور دیکھا لاہور
لیکن قسمت میں تھی کراچی، جس کا اور نا چھور[۲۶]۔

بہانہ کی موسیقی عطا الرحمٰن نے ترتیب دی تھی اور یہ فلم ۱۳ اپریل ۱۹۶۵ء کو عیدالاضحیٰ کے موقع پر نمائش پذیر ہوئی تھی[۲۷]۔ اسی برس ۳ دسمبر کو ریلیز ہونے والی فلم مالا پاکستان کی پہلی رنگین اور سینما اسکوپ فلم تھی۔ اس کے فلم ساز ایف اے دوسانی اور احتشام اور ہدایت کار اور کہانی نگار مستفیض (وفات: ۱۹۹۲ء) تھے۔ یہ ایک اوسط درجے کی فلم تھی۔ اسی دوران ۲۶ نومبر ۱۹۶۵ء کو ریلیز ہونے والی فلم آخری اسٹیشن شبنم کی اداکاری کی وجہ سے پسند کی گئی اور اس فلم میں بہترین معاون اداکارہ کا نگار ایوارڈ بھی ملا۔ یہ فلم ہاجرہ مسرور (۱۹۳۰ء۔۲۰۱۲ء) کی کہانی ''پگلی'' کی فلمی تشکیل تھی جب کہ اس فلم کے ہدایت کار اور نغمہ نگار سرور بارہ بنکوی تھے[۲۸]۔

۱۹۶۶ء میں مشرقی پاکستان میں دس اردو فلمیں تیار ہوئیں۔ اجالا، گھر کی لاج، پھر ملیں گے ہم دونوں، ڈاک بابو، روپ بان، ایندھن، بیگانہ، پونم کی رات، بھیا اور پروانہ مگر ان فلموں میں صرف ایک فلم بھیا کام یاب ہوئی[۲۹]۔ یہ مشرقی پاکستان میں بننے والی واحد اردو فلم تھی جس میں وحید مراد نے مرکزی کردار ادا کیا تھا۔ جب کہ ان کے مقابل اداکارہ چترا (۱۹۶۰ء۔۲۰۱۰ء) تھیں[۳۰]۔

۱۹۶۷ء میں مشرقی پاکستان میں سات اردو فلمیں تیار ہوئیں جن میں اس دھرتی پر، نواب سراج الدولہ، چکوری، درشن، چھوٹے صاحب، الجھن اور ہمدم کے نام شامل تھے۔ ان فلموں میں اس دھرتی پر، الجھن اور ہمدم تو بری طرح ناکام ہوئیں لیکن نواب سراج الدولہ، چکوری، درشن اور چھوٹے صاحب نے شان دار کاروبار کیا[۳۱]۔ نواب سراج الدولہ تاریخی موضوع پر کم بجٹ سے تیار کی گئی ایک بڑی فلم ثابت ہوئی۔ اس فلم میں مرکزی کردار انور حسین (۱۹۳۱ء۔۲۰۱۳ء) نے ادا کیا تھا[۳۲]۔ چکوری اداکار ندیم (پ: ۱۹۴۱ء) کی پہلی فلم تھی جو ۲۲ مارچ ۱۹۶۷ء کو عیدالاضحیٰ کے موقع پر ڈھاکا میں اور ۱۹ مئی ۱۹۶۷ء کو کراچی میں نمائش پذیر ہوئی۔ اس فلم نے نمائش پذیر ہوتے ہی دھوم مچا

دی۔ فلم چکوری کے فلم ساز ایف اے دوسانی اور ہدایت کار احتشام تھے۔اس فلم کی کہانی عطاالرحمٰن خان (۱۹۳۷ء۔۲۰۰۵ء) نے تحریر کی تھی، موسیقی روبن گھوش نے ترتیب دی تھی جب کہ نغمے اختر یوسف (۱۹۳۵ء۔۱۹۸۹ء) نے لکھے تھے۔ ندیم کے مقابل مرکزی کردار اداکارہ شبانہ (پ:۱۹۵۰ء) نے ادا کیا تھا۔ چکوری اداکارہ شبانہ کی پہلی اردو فلم تھی۔

اداکار ندیم گلوکار بننے کے لیے فلمی صنعت میں آئے تھے۔ انھوں نے ۱۹۶۵ء میں فلم سہرا میں گلوکارہ فردوسی بیگم (پ:۱۹۴۱ء) کے ساتھ ایک دوگانا بھی ریکارڈ کروایا تھا پھر وہ فردوسی بیگم ہی کی دعوت پر ڈھاکا چلے گئے جہاں ہدایت کار احتشام نے انھیں اپنی فلم چکوری میں بطور ولن کاسٹ کرلیا۔ فلم چکوری کا مرکزی کردار عظیم کررہے تھے۔ اسی دوران کسی بات پر احتشام اور عظیم میں اختلافات ہوگئے اور بات یہاں تک بڑھی کہ عظیم نے فلم چکوری میں کام کرنے سے انکار کردیا۔ احتشام نے فوری طور پر ندیم کو یہ مرکزی کردار ادا کرنے کے لیے کہا اور یوں پاکستان کی فلمی صنعت کو ایک بہت بڑا فنکار میسر آ گیا[۳۳]۔

چکوری کے جو نغمات سننے والوں میں بے حد مقبول ہوئے ان میں :

کہاں ہو تم کو ڈھونڈ رہی ہیں یہ بہاریں یہ سماں،
کبھی تو تم کو یاد آئیں گی وہ بہاریں وہ سماں،

اور

وہ مرے سامنے تصویر بنے بیٹھے ہیں [۳۴]

شامل تھے۔ ان میں سے آخری گیت پر مجیب عالم (۱۹۴۸ء۔۲۰۰۴ء) کو بہترین گلوکار کا نگار ایوارڈ بھی ملا[۳۵]۔

اسی برس مشرقی پاکستان میں تیار ہونے والی مشہور فلم درشن نمائش پذیر ہوئی۔ ۸ ستمبر ۱۹۶۸ء کو ریلیز ہونے والی اس فلم کی فلم ساز کم کم اور ہدایت کار رحمن تھے جنھوں نے اس فلم میں شبنم کے ہمراہ مرکزی کردار بھی ادا کیا تھا۔ درشن کی کامیابی کا سب سے بڑا سبب اس کے خوب صورت نغمات تھے جنھیں لکھا بھی بشیر احمد نے تھا، گایا بھی بشیر احمد نے تھا اور ان کی موسیقی بھی بشیر احمد نے ترتیب دی تھی۔ ان نغمات نے پاکستان بھر میں دھوم مچادی۔ ان نغمات میں:

یہ موسم یہ مست نظارے
دن رات خیالوں میں تجھے یاد کروں گا
گلشن میں بہاروں میں تو ہے،
ہم چلے چھوڑ کر

تمھارے لیے اس دل میں
چل دیے تم جو دل توڑ کر
شامل تھے جب کہ اس فلم میں شامل مالا بیگم کا گایا ہوا نغمہ:
یہ سماں پیارا پیارا[۳۶]

بھی اپنی شاعری اور موسیقی کی وجہ سے بے حد مقبول ہوا تھا۔ پاکستان کی فلمی تاریخ میں یہ ایک منفرد ریکارڈ ہے کہ جب کسی ایک فن کار نے کسی فلم کے تمام گیت لکھے بھی خود ہوں، ان کی موسیقی بھی خود ترتیب دی ہو اور ان نو گیتوں میں سے آٹھ گیت گائے بھی خود ہوں۔ ۱۹۶۷ء ہی میں اداکار ندیم اور اداکارہ شبانہ کی دوسری فلم چھوٹے صاحب پردہ سیمیں کی زینت بنی جس کے ہدایت کار چکوری کے ہدایت کار احتشام کے بھائی مستفیض اور فلم ساز ایف اے دوسانی اور احتشام تھے۔ فلم کے نغمے اختر یوسف (۱۹۳۵ء۔۱۹۸۹ء) نے تحریر کیے تھے جب کہ موسیقی علی حسین (فعال زمانہ: ۱۹۶۶ء۔۱۹۸۹ء) نے ترتیب دی تھی۔ چھوٹے صاحب کے دیگر اداکاروں میں ڈیئر اصغر (وفات:۱۹۹۸ء) اور سجاتا (۲۰۱۳ء) شامل تھے چکوری کی طرح یہ فلم بھی کامیابی سے ہم کنار ہوئی[۳۷]۔

۱۹۶۸ء میں مشرقی پاکستان میں اردو کی آٹھ فلمیں تیار ہوئیں۔ ان فلموں کے نام تھے: سوئے ندیا جاگے پانی، جنگلی پھول، جگنو، تم میرے ہو، چاند اور چاندنی، گوری، قلی اور جہاں باجے شہنائی۔ مگر ان میں سے صرف چاند اور چاندنی اور قلی درمیانے درجے کا کاروبار کرنے میں کامیاب ہوئیں۔ ان دونوں فلموں کے ہدایت کار احتشام تھے اور دونوں فلموں میں مرکزی کردار ندیم اور شبانہ نے ادا کیے تھے[۳۸]۔

فلم چاند اور چاندنی اپنے نغمات کی وجہ سے بھی بہت مشہور ہوئیں جو عوام اور خواص دونوں طبقات میں یکساں طور پر پسند کیے گئے۔ ان نغمات میں:

تیری یاد آ گئی غم خوشی میں ڈھل گئے
یہ سماں، موج کا کارواں
جانِ تمنا، خط ہے تمھارا پیار بھرا افسانہ
لائی گھٹا موتیوں کا خزانہ [۳۹]

سرفہرست تھے۔

۱۹۶۹ء میں مشرقی پاکستان میں اردو زبان میں سات فلمیں تیار ہوئیں جن کے نام تھے: شہید تیتو میر،

جینا بھی مشکل، داغ، پیاسا، کنگن، اناڑی اور میرے ارماں میرے سپنے۔ لیکن سوائے داغ کے کوئی فلم کامیابی سے ہم کنار نہیں ہوئی۔ فلم ساز اور ہدایت کار احتشام کی اس فلم میں بھی مرکزی کردار ندیم اور شبانہ نے ادا کیے تھے[۴۰]۔ ۱۹۶۹ء میں نمائش پذیر ہونے والی ان فلموں کے چند گیت مقبول ہوئے جن میں :

تم ضد تو کر رہے ہو، ہم کیا تمھیں سنائیں (داغ)
لکھے پڑھے ہوتے اگر تو تم کو خط لکھتے (اناڑی)
تجھے جان گئی رے پہچان گئی رے (اناڑی)
جسے چاہا اسے اپنا بنانے کے یہ دن آئے (کنگن)
تو تتلی تھی میں بادل تھا (پیاسا)[۴۱]

شامل تھے۔

اس برس مشرقی پاکستان کے ایک فلمی یونٹ نے مغربی پاکستان میں ایک فلم عکس بند کی جس کا نام گیت کہیں سنگیت کہیں تھا۔ اس فلم میں مرکزی کردار محمد علی (۱۹۳۱ء۔۲۰۰۶ء) اور نسیمہ خان (پ: ۱۹۴۴ء) نے ادا کیے تھے مگر یہ فلم بھی ناکام رہی۔

۱۹۷۰ء میں مشرقی پاکستان میں اردو کی فقط تین فلمیں تیار ہوئیں۔ مینا، پائل اور چلو مان گئے۔ مگر یہ تینوں فلمیں بری طرح ناکام ہوگئیں[۴۲]۔

۱۹۷۱ء میں ڈھاکا، خانہ جنگی کی زد میں رہا۔ ایسے میں ڈھاکا میں محض دو اردو فلمیں بن سکیں مہربان اور جلتے سورج کے نیچے۔ مہربان مشرقی پاکستان میں فلم بند ہوئی لیکن جلتے سورج کے نیچے کی عکس بندی مغربی پاکستان میں ہوئی۔ اس فلم کے اداکاروں میں ندیم، روزینہ (پ: ۱۹۵۰ء)، سنتوش کمار (۱۹۲۵ء۔۱۹۸۵ء)، صبیحہ خانم (پ: ۱۹۳۵ء)، لہری (۱۹۲۹ء۔۲۰۱۲ء) اور علاؤ الدین (۱۹۲۳ء۔۱۹۸۳ء) شامل تھے مگر یہ دونوں فلمیں کامیاب نہ ہوسکیں۔ جلتے سورج کے نیچے ۱۰ ستمبر ۱۹۷۱ء کو نمائش پذیر ہوئی تھی اور اس کی نمائش کے ساتھ ہی مشرقی پاکستان میں اردو فلموں کی داستان اپنے اختتام کو پہنچ گئی[۴۳]۔

۱۹۶۲ء سے ۱۹۷۱ء کے دوران جہاں ۵۸ فلمیں مغربی پاکستان کے دونوں فلمی سرکٹس (circuits) میں ریلیز (release) ہوئیں، وہیں چند فلمیں ایسی بھی تھی جو صرف مشرقی پاکستان میں نمائش پذیر ہوئیں اور وہاں خاطر خواہ کامیابی حاصل نہ کرسکنے کے بعد مغربی پاکستان کے سرکٹس میں نمائش پذیر نہیں ہوسکی تھی۔ ان فلموں میں سن آف پاکستان (عرف

پریزیڈنٹ)، بالا، میں بھی انسان ہوں، اور غم نہیں، ایک ظالم ایک حسینہ اور ببلو کے نام سرفہرست ہیں[۴۴]۔ سن آف پاکستان کا ابتدائی نام پریزیڈنٹ تھا اور ایک روایت کے مطابق یہ فلم اردو اور انگریزی دونوں زبانوں میں بنائی گئی تھی۔ اس فلم کی کہانی اس فلم کے ہدایت کار فضل الحق (فعال زمانہ: ۱۹۶۶ء۔۱۹۷۵ء) کی بیوی رابعہ خانم (فعال زمانہ:۱۹۶۶ء) کے بنگالی ناول دوشاہوشک اوبھیان (*Courageous Adventures*) سے ماخوذ تھی اور اس میں ٹائٹل رول(title role) ان کے بیٹے فرید الرضا ساگر (فعال زمانہ:۱۹۶۶ء) نے ادا کیا تھا[۴۵]۔ اس فلم میں جمیل الدین عالی (۱۹۲۵ء۔۲۰۱۵ء) کا تحریر کردہ ایک گیت جو ناہید نیازی (پ:۱۹۲۸) نے گایا تھا بے حد مقبول ہوا تھا۔ اس گیت کے بول تھے:

میں چھوٹا سا ایک لڑکا ہوں، پر کام کروں گا بڑے بڑے [۴۶]

ان کے علاوہ مشرقی پاکستان میں بننے والی چند فلمیں ایسی بھی تھیں جو بننی تو شروع ہوئیں مگر سرمائے کی کمی یا سقوط ڈھاکا کی وجہ سے مکمل نہیں ہوسکیں۔ ان فلموں میں مزدور، بے وقوف، میرے صنم، ملاپ اور جنم جنم کی پیاس کے نام شامل تھے[۴۷]۔

مشرقی پاکستان کی ان فلموں اور اس کے اداکاروں اور فن کاروں نے متعدد ایوارڈز (awards) بھی حاصل کیے۔ سب سے پہلے اداکارہ شبنم نے چندا اور آخری اسٹیشن معاون اداکارہ کا نگار ایوارڈ حاصل کیا۔ ان کے بعد سمیتا دیوی نے فلم سنگم اور شوکت اکبر نے فلم بھیا میں معاون اداکارہ اور معاون اداکار کے نگار ایوارڈ حاصل کیے۔ سبھاش دتہ نے چندا میں بہترین مزاحیہ اداکار کا نگار ایوارڈ حاصل کیا، انور حسین نے نواب سراج الدولہ میں اور رحمٰن نے پیاسا میں خصوصی نگار ایوارڈ حاصل کیے، نقی مرزا نے نواب سراج الدولہ میں بہترین مکالمہ نگار کا نگار ایوارڈ حاصل کیا جب کہ فلم چکوری ایک ایسی فلم تھی جس نے کئی شعبوں میں نگار ایوارڈ حاصل کیے جن میں بہترین فلم ساز ایف اے دوسانی، بہترین ہدایت کار احتشام، بہترین اداکار ندیم، بہترین موسیقار روبن گھوش، بہترین گلوکار مجیب عالم اور بہترین کہانی نویس خان عطا الرحمٰن کے ایوارڈ شامل تھے[۴۸]۔

مشرقی پاکستان کی فلمی صنعت سے ہمیں بڑی تعداد میں اداکار اور اداکارائیں ملیں جن میں سے اکثر نے بڑا عروج پایا۔ ان میں ندیم، رحمن اور انور حسین سرفہرست ہیں۔ اداکاراؤں میں شبنم، شبانہ، نسیمہ خان، سلطانہ زمان، ریشماں، کابوری، چترا، سجاتا، اور بینا وغیرہ خاص طور پر قابل ذکر ہیں۔ مزاحیہ اداکاروں میں سبھاش دتہ اور مرزا شاہی کافی مقبول ہوئے۔ اسی طرح موسیقی کے میدان میں ہمیں وہاں سے روبن گھوش جیسا منفرد موسیقار میسر آیا جس نے انتہائی دل کش دھنیں مرتب کیں

جو اپنا جواب آپ ہیں۔ ان کے علاوہ سبل داس، بشیر احمد اور خان عطا الرحمن جیسے نامور موسیقار بھی سامنے آئے۔ اسی طرح نغمہ نگاروں میں سرور بارہ بنکوی، شاعر صدیقی، اختر یوسف اور بی اے دیپ جیسے بلند پایہ نغمہ نگاروں کا تعلق بھی مشرقی پاکستان سے تھا جن کے ترنم ریز نغمات آج بھی لوگوں پر وجد طاری کر دیتے ہیں[۴۹]۔

جاگو ہوا سویرا سے جلتے سورج کے نیچے تک، مشرقی پاکستان میں کل ۶۳ اردو فلمیں بنیں جنھیں بنگلہ دیش اور پاکستان دونوں ملکوں کے فلمی مورخین بظاہر بھلا چکے ہیں مگر کیا ان فلموں کو بھلانا ممکن ہے۔

ممتاز فلمی مؤرخین زخمی کانپوری (فعال زمانہ: ۱۹۸۰ء-۲۰۱۱ء) اور آصف نورانی (پ: ۱۹۴۲ء) نے ڈھاکا میں تیار ہونے والی ایک اور فلم کا ذکر بھی کیا ہے جس کا نام ہم سفر تھا۔ ۸ اپریل ۱۹۲۰ء کو نمائش پذیر ہونے والی یہ فلم مغربی پاکستان سے تعلق رکھنے والے ہدایت کار شوکت ہاشمی (فعال زمانہ: ۱۹۶۰ء- ۱۹۹۵ء) نے تیار کی تھی اور اس فلم میں اسلم پرویز (۱۹۲۹ء-۱۹۸۴ء) اور یاسمین (پ: ۱۹۳۵ء) نے مرکزی کردار ادا کیے تھے جب کہ فلم کے بقیہ فن کاروں میں اسد جعفری (۱۹۳۴ء-۱۹۹۵ء) نگہت سلطانہ (۱۹۳۲ء-۲۰۰۲ء) اور نذر (۱۹۲۰ء-۱۹۹۲ء) شامل تھے۔ ان سب کا تعلق مغربی پاکستان سے تھا۔ فلم کی موسیقی مشرقی پاکستان سے تعلق رکھنے والے اداکار مصلح الدین (۱۹۳۸ء-۲۰۰۳ء) نے ترتیب دی تھی جنھوں نے تنویر نقوی (۱۹۱۹ء-۱۹۷۲ء) اور شاعر صدیقی کے تحریر کردہ نغمات کی بڑی دل آویز اور مسحور کن دھنیں تیار کی تھیں۔ مصلح الدین نے بنگلہ فوک گیتوں کی دھنیں اس فلم میں استعمال کی تھیں۔ اس فلم کا سب سے مقبول گیت:

اس جہاں میں کاش کوئی دل لگائے نا

گلوکارہ ناہید نیازی اور گلوکار سلیم رضا (۱۹۳۲ء-۱۹۸۳ء) کی خوب صورت آوازوں میں الگ الگ ریکارڈ کیا گیا تھا۔ اس فلم میں مصلح الدین نے بھارت کے مشہور گلوکار اور موسیقار ہیمنت کمار (۱۹۳۵ء-۱۹۸۹ء) کی آواز میں یہ گیت:

رات سہانی ہے بھیگا کھویا کھویا چاند ہے
تم کو قسم ہے میری اک بار مسکرا دو

اگر اس فلم کو بھی مشرقی پاکستان میں بننے والی اردو فلموں میں شمار کیا جائے تو مشرقی پاکستان میں بننے والی فلموں کی مجموعی تعداد ۶۴ ہو جاتی ہے[۵۰]۔

ضمیمہ:۱

فلموگرافی[۵۱]

(وہ فلمیں جو پورے پاکستان میں نمائش پذیر ہوئیں)

نمبر شمار۔فلم فلم ساز	ہدایت کار	موسیقار	اداکار	تاریخ نمائش	کیفیت
۱۔جاگو ہوا سویرا:نعمان تاثیر	اے جے کاردار	تمر برن	ترپتی مترا، انیس، زورین، رخشی	۲۵ مئی ۱۹۵۹ء	ناکام
۲۔چندا:ایف اے دوسانی، مستفیض	احتشام		روبن گھوش شبنم، رحمن، سلطانہ زمان، سبھاش دتہ	۳ اگست ۱۹۶۲ء	کامیاب
۳۔تلاش:ایف اے دوسانی، مستفیض	مستفیض		روبن گھوش شبنم، رحمن، شوکت اکبر، رانی، سبھاش دتہ	۳ مئی ۱۹۶۳ء	کامیاب
۴۔ناچ گھر:عبدالجبار خان	عبدالجبار خان	دھیر علی منصور	شبنم، مصطفی، نسیمہ خان، انور حسین	۱۳ ستمبر ۱۹۶۳ء	ناکام
۵۔پریت نہ جانے ریت	مسعود چوہدری	مسعود چوہدری	سبل داس شبنم، خلیل، مصطفی، ثریا، انورہ	۱۳ دسمبر ۱۹۶۳ء	ناکام
۶۔سنگم:ظہیر ریحان	ظہیر ریحان	عطا الرحمن	روزی، ہارون، سمیتا، خلیل	۲۳ اپریل ۱۹۶۴ء	کامیاب
۷۔تنہا: بے بی اسلام	بے بی اسلام	الطاف محمود	شمیم آرا، ہارون، رانی سرکار، نینا	۲۹ مئی ۱۹۶۴ء	ناکام
۸۔شادی:قیصر پاشا	قیصر پاشا	نذیر شیلے	چترا، دیپ، نسیمہ، جلیل افغانی	۱۲ جون ۱۹۶۴ء	ناکام
۹۔یہ بھی اک کہانی:ایس ایم اے لطیف	ایس ایم شفیع	کریم شہاب الدین	چترا، ہارون، ثریا، عرفان، مصباح	۲۶ جون ۱۹۶۴ء	ناکام
۱۰۔پیسے:ایف اے دوسانی، مستفیض	مستفیض	روبن گھوش	شبنم، عظیم، سبھاش دتہ، شوکت اکبر	۲۸ اگست ۱۹۶۴ء	ناکام
۱۱۔بندھن ارحم صدیقی	قاضی ظہیر	روبن گھوش	چترا، مصطفی، روزی، انور حسین	۱۲۳ اکتوبر ۱۹۶۴ء	اوسط
۱۲۔کاروان: صادق خان	ایس ایم پرویز	روبن گھوش	شبنم، ہارون، ترانہ، بدر الدین	۴ دسمبر ۱۹۶۴ء	ناکام
۱۳۔ملن:کم کم	رحمن	عطا الرحمن	دیبا، رحمن، شوکت اکبر، دتہ، شہنشاہ	۴ دسمبر ۱۹۶۴ء	کامیاب
۱۴۔مالن:قیصر پاشا، ایم اے جمال	قیصر پاشا	نذیر شیلے	نسیمہ، دیپ، ڈیزٔ اصغر، جلیل	۲۵ دسمبر ۱۹۶۴ء	ناکام
۱۵۔کاجل:اسٹار کارپوریشن	نذر الاسلام	سبل داس	شبنم، خلیل، سبھاش دتہ، انور حسین	۴ فروری ۱۹۶۵ء	اوسط
۱۶۔ساگر:ایف اے دوسانی، مستفیض	احتشام	عطا الرحمن	شبنم، عظیم، ترانہ، جلیل، سبھاش دتہ	۱۱۳ اپریل ۱۹۶۵ء	ناکام
۱۷۔بہانہ:ظہیر ریحان	ظہیر ریحان	عطا الرحمن	کابوری، رحمن، گرج بابو، مرزا شاہی	۱۳ اپریل ۱۹۶۵ء	ناکام
۱۸۔کیسے کہوں	صادق خان	صادق خان	الطاف محمود شبنم، خلیل، سبھاش، سہیل	۸ اکتوبر ۱۹۶۵ء	ناکام
۱۹۔آخری اسٹیشن	ایس ایم حسن	سرور بارہ بنکوی	عطا الرحمن رانی، ہارون، شبنم، اکبر، سبھاش دتہ	۲۶ نومبر ۱۹۶۵ء	ناکام
۲۰۔مالا:ایف اے دوسانی، احتشام	مستفیض	عطا الرحمن	سلطانہ زمان، عظیم، عرفان، خلیل	۳ دسمبر ۱۹۶۵ء	اوسط
۲۱۔سات رنگ: احمد داؤد	فتح لوحانی	سبل داس	ہارون، مینا، قاضی خالق، انورا، شوکت اکبر	۱۷ دسمبر ۱۹۶۵ء	ناکام
۲۲۔اجالا:عبدالجبار خان	کمال احمد	دھیر علی منصور	سلطانہ زمان، انعام، نسیمہ خان	۱۱ مارچ ۱۹۶۶ء	ناکام
۲۳۔گھر کی لاج:سید محمد سلیم	سید محمد سلیم	اے حمید	نوشاد، عطیہ، وارث، پریم لتا، سجاد	۱۱ مارچ ۱۹۶۶ء	ناکام
۲۴۔پھر ملیں گے ہم دونوں:احمد عتیق	سید شمس الحق	ستیہ سوہائے	نازنین، مصطفی، سبھاش، انورہ	۲۷ مئی ۱۹۶۶ء	ناکام
۲۵۔ڈاک بابو: مستفیض	مسفتیض	علی حسین	سجاتا، عظیم، رتنا (شبانہ)	۲۹ مئی ۱۹۶۶ء	اوسط
۲۶۔روپ بان:صلاح الدین	صلاح الدین	ستیہ ساہا	سجاتا، انور حسین، سبھاش دتہ	۲۹ مئی ۱۹۶۶ء	ناکام
۲۷۔ایندھن:کم کم	رحمن	سبل داس	ریشماں، رحمن، انعام، مصطفی	۲ ستمبر ۱۹۶۶ء	ناکام
۲۸۔بیگانہ:امجد علی	ایس ایم پرویز	روبن گھوش	شبنم، خلیل، نسیمہ خان، مصطفی	۱۶ ستمبر ۱۹۶۶ء	ناکام
۲۹:پونم کی رات:ایم خلیل احمد	ایم خلیل احمد	ٹونی چٹرجی	روزی، اکبر، محفوظ، سادھنا	۳۰ ستمبر ۱۹۶۶ء	ناکام
۳۰۔بھیا:ساجدہ انیس دوسانی	قاضی ظہیر	روبن گھوش	چترا، وحید مراد، شوکت اکبر، انور حسین	۱۸ نومبر ۱۹۶۶ء	کامیاب
۳۱۔پروانہ:ایم ولی اللہ فہمی	کمال احمد	علی حسین	نسیمہ خان، حسن امام، سجاتا	۱۶ دسمبر ۱۹۶۶ء	ناکام
۳۲:اس دھرتی پر:نور العالم	نور العالم	نور العالم	روزی، ہارون، فریدہ، مرزا خلیل	۱۲ جنوری ۱۹۶۷ء	ناکام

۳۳۔نواب سراج الدولہ:عطا الرحمن	عطا الرحمن	عطا الرحمن	عطیہ، انور حسین، عطا الرحمن	۲۲ مارچ ۱۹۶۷ء	کامیاب
۳۴۔چکوری:ایف اے دوسانی، مستفیض	احتشام	روبن گھوش	ندیم، شبانہ، ڈیزی اصغر، مرزا شاہی	۲۲ مارچ ۱۹۶۷ء	کامیاب
۳۵۔درشن:بکم کم	رحمن	بشیر احمد	شبنم، رحمن، گرج بابو، ریشماں	۸ ستمبر ۱۹۶۷ء	کامیاب
۳۶۔چھوٹے صاحب:ایف اے دوسانی، احتشام	مستفیض	علی حسین	ندیم، شبانہ، ڈیزی اصغر، سجاتا	۱۴ اکتوبر ۱۹۶۷ء	کامیاب
۳۷۔الجھن:اظہر حسین	اظہر حسین	نورالعالم	روزی، خلیل، نسیمہ خان، حسن امام	۲۳ نومبر ۱۹۶۷ء	ناکام
۳۸۔ہمدم:نظام الحق	نظام الحق	ضیا الدین	ریحانہ صدیقی، خلیل، اکبر، سنتوش رسل	۲۳ نومبر ۱۹۶۷ء	ناکام
۳۹۔سوئے ندیا جاگے پانی:مجبوبہ رحمن	عطا الرحمن	عطا الرحمن	کابوری، حسن امام، روزی، جلیل افغانی	۲ جنوری ۱۹۶۸ء	ناکام
۴۰۔جنگلی پھول:عبدالعزیز ملک شاہجہاں	کریم شہاب الدین		سلطانہ زمان، خلیل، سجاتا، اکبر	۲۲ مارچ ۱۹۶۸ء	ناکام
۴۱۔جگنو:اشرف حسن خان ممنون حسن خان	عنایت حضروی، منظور حسین		شرمیلی، اکبر، ڈیزی اصغر، جلیل افغانی	۱۲ اپریل ۱۹۶۸ء	ناکام
۴۲۔تم میرے ہو:سلامت خان، سرور بارہ بنکوی	سرور بارہ بنکوی	روبن گھوش	شبنم، ندیم، صوفیہ بانو، ڈیزی اصغر	۱۲ اپریل ۱۹۶۸ء	ناکام
۴۳۔چانداور چاندنی:ایف اے دوسانی	احتشام	کریم شہاب الدین	ندیم، شبانہ، ریشماں، ڈیزی اصغر	۱۲ اپریل ۱۹۶۸ء	اوسط
۴۴۔گوری:نرگس، محسن	محسن	کریم شہاب الدین	نسیمہ خان، رحمن، خلیل، شوکت اکبر	۱۷ مئی ۱۹۶۸ء	ناکام
۴۵۔قلی:ایف اے دوسانی، احتشام	مستفیض	علی حسین	ندیم، شبانہ، سجاتا، عظیم، نینا	۷ جون ۱۹۶۸ء	اوسط
۵۶۔جہاں باجے شہنائی:بکم کم	رحمن	بشیر احمد، خلیل احمد	سچندا، رحمن، انور حسین، ارشد امام	۲۵ اکتوبر ۱۹۶۸ء	ناکام
۴۷۔شہید تیتو میر:محمد اسد، خلیل احمد خان	ابن میزان	منصور احمد	سجاتا، انور حسین، عطیہ چوہدری	۲۱ فروری ۱۹۶۹ء	ناکام
۴۸۔جینا بھی مشکل:اے بی سرکار	طاہر چوہدری	جلال احمد	ریشماں، انورہ، حسن امام، انور حسین	۲۱ مارچ ۱۹۶۹ء	ناکام
۴۹۔داغ:مستفیض، احتشام	احتشام	علی حسین	شبانہ، ندیم، جلیل افغانی، بے بی نعیمہ	۴ اپریل ۱۹۶۹ء	اوسط
۵۰۔پیاسا:نذرالاسلام	نذرالاسلام	سبل داس	رحمن، سچندا، عظیم	۴ اپریل ۱۹۶۹ء	ناکام
۵۱۔کنگن:بکم کم رحمن	بشیر احمد		سنگیتا، رحمن، انور حسین، عطیہ	۱۵ اگست ۱۹۶۹ء	ناکام
۵۲۔اناڑی:احتشام	مستفیض	علی حسین	شبانہ، ندیم، جلیل افغانی، ڈیزی اصغر	۱۵ اگست ۱۹۶۹ء	ناکام
۵۳۔میرے ارمان میرے سپنے:ایم اے ہاشم	عزیز الرحمن	ستیہ سنہا	سجاتا، عظیم، رانی، جمال یوسف	۲۹ اگست ۱۹۶۹ء	ناکام
۵۴۔مینا:چترا سنہا	قاضی ظہیر	بشیر احمد	کابوری، رزاق، انور حسین، سراج	۲۷ فروری ۱۹۷۰ء	ناکام
۵۵۔پائل:احتشام، مستفیض	مستفیض	کریم شہاب الدین	شبانہ، رزاق، جاوید، انیس	۲۲ مئی ۱۹۷۰ء	ناکام
۵۶۔چلو مان گئے:بابو بھائی	رحمن	بشیر احمد	شبنم، رحمن، جلیل افغانی، سبھاش دتہ	۲۹ مئی ۱۹۷۰ء	ناکام
۵۷۔مہربان:سبحانی	قاضی ظہیر	بشیر احمد	شبانہ، رزاق، انورہ جمال، سلطانہ	۱۵ جنوری ۱۹۷۱ء	ناکام
۵۸۔جلتے سورج کے نیچے:افضل چوہدری	نور الحق	سبل داس	ندیم، روزینہ، لہری، علاء الدین	۱۰ ستمبر ۱۹۷۱ء	ناکام

فلموگرافی

(وہ فلمیں جو صرف مشرقی پاکستان میں نمائش پذیر ہوئیں)

نمبر شمار فلم	فلم ساز	ہدایت کار	موسیقار	اداکار	سن	کیفیت
۱۔سن آف پاکستان		فضل الحق		فرید الرضا ساگر	۶۶۹۱ء	ناکام
۲۔بالا		شبلی صادق/ سید اول		حیدر صفی، انور جلال	۱۹۶۶ء	ناکام
۳۔میں بھی انسان ہوں	موڈرن فلمز	ناصر خان	اختر شادمانی	سجاتا، محمود، عطیہ، دیپتی	۱۹۶۷ء	ناکام
۴۔اور غم نہیں	کرنا فلی پکچرز	ابن میزان/عزیز مہر	کریم شہاب الدین	انورا، عظیم، روزی، سجاد، لطیف	۱۹۶۷ء	ناکام
۵۔ایک ظالم،ایک حسینہ		کاریگر		شمیم آرا	۱۹۶۹ء	ناکام
۶۔ببلو		مستفیض			۱۹۷۰ء	ناکام

حواشی و حوالہ جات

* (پ: ۱۹۵۷ء) مدیر اعلیٰ، اردو لغت بورڈ، کراچی۔

۱۔ عالم گیر کبیر، *The Cinema in Pakistan* (ڈھاکا: سندھانی پبلی کیشنز، ۱۹۶۹ء)، ۳۷-۳۹۔

۲۔ شہنشاہ حسین، ''پہلی فلم'' مطبوعہ اخبار جہاں (کراچی: ۱۹ تا ۲۵ جون ۲۰۰۶ء)، ۱۷۔

۳۔ نند کشور وکرم، '' مشرقی پاکستان کی اردو فلمیں''، مشمولہ عالمی اردو ادب (سینما صدی نمبر)، (دہلی: کرشن نگر، ۲۰۱۳ء)، ۱۲۸۔

۴۔ عقیل عباس جعفری، پاکستان کرونیکل (کراچی: ورثہ پبلی کیشنز، ۲۰۱۸ء)، ۱۶۱۔

۵۔ مرزا امجد ایوب، پاکستانی سینما میں ثقافت کی جعلی نمائش (لاہور: بک ہوم، ۲۰۱۴ء)، ۶۸ تا ۷۰۔

۶۔ زخمی کانپوری، ''ہدایت کار اے جے کاردار''، مشمولہ ذکر جب چھڑ گیا، (کراچی: سٹی بک پوائنٹ، ۲۰۰۸ء)، ۲۴۰۔

۷۔ خرم سہیل، ''جاگو ہوا سویرا: پاکستانی آرٹ سینما کی ایک شاہکار فلم''، مشمولہ دانش، ۱۷ ستمبر ۲۰۱۸ء، http://daanish.pk/28321، (۱۰ مئی ۲۰۱۹ء)

۸۔ انور فرہاد، جاگو ہوا سویرا، مشمولہ ہفت روزہ نگار (کراچی: ۲۳ مئی ۲۰۰۸ء)، ۳۔

۹۔ آصف نورانی۔ What Pakistan`s Film industry lost in 1971، روزنامہ ڈان (کراچی: ۱۱ دسمبر ۲۰۱۶ء)۔

۱۰۔ عالم گیر کبیر۔ *The Cinema in Pakistan* (ڈھاکا: سندھانی پبلی کیشنز، ۱۹۶۹ء)، ۴۲-۴۳۔

۱۱۔ خرم سہیل، ''جاگو ہوا سویرا: پاکستانی آرٹ سینما کی ایک شاہکار فلم''، مشمولہ دانش، ۱۷ ستمبر ۲۰۱۸ء، http://daanish.pk/28321، (۱۰ مئی ۲۰۱۹ء)

۱۲۔ عقیل عباس جعفری، پاکستان کرونیکل، ۱۶۱۔

۱۳۔ لوٹے ہوئک [Lotte Hoek]

''Cross-wing Filmmaking: East Pakistani Urdu Films and Their Traces in the Bangladesh Film Archive''

مشمولہ *Bio Scope:South Asian Screen Studies*، (جنوری ۲۰۱۵ء)۔

https //:journals.sagepub.com/doi/abs/10.1177/0974927614547989journalCode=bioa

۱۱ جون ۲۰۱۹ء۔

۱۴۔ امین صدر الدین بھایانی، '' نگار ایوارڈ: سال بہ سال''، مشمولہ ہفت روزہ نگار (کراچی: ۴ مارچ ۲۰۰۰ء)، ۲۸۹۔

۱۵۔ فیاض احمد اشعر، پاکستان میں فلمی گیتوں کا سفر (لاہور، مقصود پبلشرز۔ ۲۰۱۱ء)، ۱۱۶۔

۱۶۔ انوپم حیات، بانگلہ دیشر جولو چیترو اتہاس (بنگلہ دیش کی فلمی تاریخ)، (ڈھاکا: بنگلہ دیش فلم ڈیولپمنٹ کارپوریشن، ۱۹۸۷ء)، ۱۷۔

۱۷۔ نند کشور وکرم، '' مشرقی پاکستان کی اردو فلمیں''، مشمولہ عالمی اردو ادب، ۱۲۹۔

۱۸۔ یاسین گوریجہ، ڈائمنڈ جوبلی فلم ڈائرکٹری، ۹۷ء (لاہور: شہزاد کمرشل کارپوریشن، ۱۹۹۷ء)، ۱۶۶۔

۱۹۔ پاکستان فلم ہسٹری، پاکستان فلم میگزین، http://pakmag.net/film/db/history.php?gid=1970%20reg=1963، (۱۰ مئی ۲۰۱۹ء)

۲۰۔ ایضاً۔

۲۱۔ زخمی کانپوری، ''ڈھاکا میں بننے والی اردو فلموں کے مقبول گیت''، مشمولہ مجھے سب ہے یاد ذرا ذرا (کراچی: سٹی بک پوائنٹ، ۲۰۰۷ء)،

۱۹۴-۱۹۳۔

۲۲۔ عقیل عباس جعفری، پاکستان کرونیکل، ۲۳۷۔

۲۳۔ زخمی کانپوری، ''ڈھاکا میں بننے والی اردو فلموں کے مقبول گیت''، مشمولہ مجھے سب ہے یاد ذرا ذرا، ۱۹۴۔

۲۴۔ پاکستان فلم ہسٹری، پاکستان فلم میگزین، http://pakmag.net/film/db/history.php?gid=1970%20reg=1967، (۱۰ مئی ۲۰۱۹ء)

۲۵۔ زخمی کانپوری، ''ڈھاکا میں بننے والی اردو فلموں کے مقبول گیت''، مشمولہ مجھے سب ہے یاد ذرا ذرا، ۱۹۴۔

۲۶۔ نند کشور وکرم، '' مشرقی پاکستان کی اردو فلمیں''، مشمولہ عالمی اردو ادب، ۱۳۰-۱۲۹۔

۲۷۔ عقیل عباس جعفری، پاکستان کرونیکل، ۲۴۳۔

۲۸۔ ایضاً، ۲۵۳-۲۵۲۔

۲۹۔ پاکستان فلم ہسٹری، پاکستان فلم میگزین، http://pakmag.net/film/db/history.php?gid=1970%20reg=1966، (۱۰ مئی ۲۰۱۹ء)

۳۰۔ یاسین گوریجہ، ڈائمنڈ جوبلی فلم ڈائرکٹری، ۹۷ء، ۱۷۲۔

۳۱۔ پاکستان فلم ہسٹری، پاکستان فلم میگزین، http://pakmag.net/film/db/history.php?gid=1970%20reg=1967، (۱۰ مئی ۲۰۱۹ء)

۳۲۔ عقیل عباس جعفری، پاکستان کرونیکل، ۲۶۹۔

۳۳۔ ایضاً، ۲۶۹۔

۳۴۔ فیاض احمد اشعر، پاکستان میں فلمی گیتوں کا سفر، ۱۹۰-۱۸۹۔

۳۵۔ امین صدر الدین بھایانی، نگار ایوارڈ سال بہ سال، ۲۹۰۔

۳۶۔ عقیل عباس جعفری، پاکستان کرونیکل، ۲۷۵۔

۳۷۔ ایضاً، ۲۷۷۔

۳۸۔ پاکستان فلم ہسٹری، پاکستان فلم میگزین، http://pakmag.net/film/db/history.php?gid=1970%20reg=1968، (۱۰ مئی ۲۰۱۹ء)

۳۹۔ زخمی کانپوری، ''ڈھاکا میں بننے والی اردو فلموں کے مقبول گیت''، مشمولہ مجھے سب ہے یاد ذرا ذرا، ۱۹۸-۱۹۷۔

۴۰۔ پاکستان فلم ہسٹری، پاکستان فلم میگزین، http://pakmag.net/film/db/history.php?gid=1970%20reg=1969، (۱۰ مئی ۲۰۱۹ء)

۴۱۔ زخمی کانپوری، ''ڈھاکا میں بننے والی اردو فلموں کے مقبول گیت''، مشمولہ مجھے سب ہے یاد ذرا ذرا، ۱۹۸۔

۴۲۔ پاکستان فلم ہسٹری، پاکستان فلم میگزین، http://pakmag.net/film/db/history.php?gid=1970%20reg=1970، (۱۰ مئی ۲۰۱۹ء)

۴۳۔ یاسین گوریجہ، پاکستان فلم ڈائرکٹری، ۱۹۷۲ء-۱۹۷۱ء (لاہور: شہزاد فلم پبلی کیشنز، ۱۹۷۲ء)، ۹۱-۹۰۔

۴۴۔ عالمگیر کبیر، Film in Bangladesh (ڈھاکا: بنگلہ اکیڈمی، ۱۹۷۹ء)، ۱۳۶ تا ۱۴۲۔

۴۵۔ لوٹے ہونک۔Cross-wing Filmmaking:East Pakistani Urdu Films and Their Traces in the Bangladesh Film Archive، (۱۱ جون ۲۰۱۹ء)۔

۴۶۔ زخمی کانپوری،''ڈھاکا میں بننے والی اردو فلموں کے مقبول گیت''، مشمولہ مجھے سب ہے یاد ذرا ذرا، ۱۹۸۔

۴۷۔ یاسین گوریجہ، پاکستان فلم ڈائرکٹری، ۱۹۶۷ء۔(لاہور: اسکرین انٹرنیشنل، ۱۹۶۷ء)، ۵۰-۴۹۔

۴۸۔ امین صدر الدین بھایانی، نگار ایوارڈ، سال بہ سال، ۲۸۹ تا ۲۹۱۔

۴۹۔ (ا) زخمی کانپوری،''اردو فلموں کے حوالے سے ڈھاکا کی فلمی صنعت کا جائزہ''، مشمولہ مجھے سب ہے یاد ذرا ذرا، ۱۸۶۔
(ب) آصف نورانی، What Pakistan`s Film industry lost in 1971، روزنامہ ڈان (کراچی: ۱۱ دسمبر ۲۰۱۶ء)

۵۰۔ زخمی کانپوری،''ڈھاکا کی فلم انڈسٹری کا مختصراً جائزہ''، مشمولہ ذکر جب چھڑ گیا (کراچی: سٹی بک پوائنٹ، ۲۰۰۸ء)، ۹۸-۹۷۔

۵۱۔ شہنشاہ حسین، پاکستان فلم ڈائرکٹری (غیر مطبوعہ) (کراچی: مملوکہ عقیل عباس جعفری)

۵۲۔ عالمگیر کبیر، *Film in Bangladesh*، ۱۳۶ تا ۱۴۲۔

مآخذ

آصف نورانی۔'' What Pakistan`s Film industry lost in 1971''، مشمولہ روزنامہ ڈان۔ کراچی: ۱۱ دسمبر ۲۰۱۶ء۔

اشعر، فیاض احمد۔ پاکستان میں فلمی گیتوں کا سفر۔ لاہور، مقصود پبلشرز۔ ۲۰۱۱ء۔

انوپم حیات۔ بانگلہ دیشر جولو چیترو اتہاس (بنگلہ دیش کی فلمی تاریخ)۔ ڈھاکا: بنگلہ دیش فلم ڈیولپمنٹ کارپوریشن، ۱۹۸۷ء۔

بھایانی، امین صدر الدین۔ نگار ایوارڈ، سال بہ سال۔ مشمولہ ہفت روزہ نگار۔ کراچی: ۴ مارچ ۲۰۰۰ء۔

جعفری، عقیل عباس۔ پاکستان کرونیکل۔ کراچی: ورثہ پبلی کیشنز، ۲۰۱۸ء۔

زخمی کانپوری۔''اردو فلموں کے حوالے سے ڈھاکا کی فلمی صنعت کا جائزہ''، مشمولہ مجھے سب ہے یاد ذرا ذرا۔ کراچی: سٹی بک پوائنٹ، ۲۰۰۷ء۔

____۔''ڈھاکا میں بننے والی اردو فلموں کے مقبول گیت''۔ مشمولہ مجھے سب ہے یاد ذرا ذرا۔ کراچی: سٹی بک پوائنٹ، ۲۰۰۷ء۔

____۔''ڈھاکا کی فلم انڈسٹری کا مختصراً جائزہ''، مشمولہ ذکر جب چھڑ گیا۔ کراچی: سٹی بک پوائنٹ، ۲۰۰۸ء۔

شہنشاہ حسین۔ پاکستان فلم ڈائرکٹری (غیر مطبوعہ)۔ کراچی: مملوکہ عقیل عباس جعفری۔

____۔''پہلی فلم''۔ مشمولہ اخبار جہاں۔ کراچی: ۱۹ تا ۲۵ جون ۲۰۰۶ء۔

عالمگیر کبیر۔ *Film in Bangladesh*۔ ڈھاکا: بنگلہ اکیڈمی، ۱۹۷۹ء۔

____۔ *The Cinema in Pakistan*۔ ڈھاکا: سندھانی پبلی کیشنز، ۱۹۶۹ء۔

مرزا، امجد ایوب۔ پاکستانی سینما میں ثقافت کی جعلی نمائش۔ لاہور: بک ہوم، ۲۰۱۴ء۔

وکرم، نند کشور،''مشرقی پاکستان کی اردو فلمیں''۔ مشمولہ عالمی اردو ادب، دہلی: کرشن نگر، ۲۰۱۳ء۔

یاسین گوریجہ۔ پاکستان فلم ڈائرکٹری، ۱۹۶۷ء۔ لاہور: اسکرین انٹرنیشنل، ۱۹۶۷ء۔

____۔ پاکستان فلم ڈائرکٹری، ۷۲-۱۹۷۱ء۔ لاہور: شہزاد فلم پبلی کیشنز، ۱۹۷۲ء۔

____۔ ڈائمنڈ جوبلی فلم ڈائرکٹری، ۹۷ء۔ لاہور: شہزاد کمرشل کارپوریشن، ۱۹۹۷ء۔

برقی مآخذ

پاکستان فلم ہسٹری۔ پاکستان فلم میگزین، http://pakmag.net/film/db/history.php?gid=1970%20reg=1963، (۱۰ مئی ۲۰۱۹ء)

___۔ پاکستان فلم میگزین۔ http://pakmag.net/film/db/history.php?gid=1970%20reg=1965۔ ۱۰ مئی ۲۰۱۹ء۔

___۔ پاکستان فلم میگزین۔ http://pakmag.net/film/db/history.php?gid=1970%20reg=1966۔ ۱۰ مئی ۲۰۱۹ء۔

___۔ پاکستان فلم میگزین۔ http://pakmag.net/film/db/history.php?gid=1970%20reg=1967۔ ۱۰ مئی ۲۰۱۹ء۔

___۔ پاکستان فلم میگزین، http://pakmag.net/film/db/history.php?gid=1970%20reg=1968۔ ۱۰ مئی ۲۰۱۹ء۔

___۔ پاکستان فلم میگزین، http://pakmag.net/film/db/history.php?gid=1970%20reg=1969۔ ۱۰ مئی ۲۰۱۹ء۔

___۔ پاکستان فلم میگزین، http://pakmag.net/film/db/history.php?gid=1970%20reg=1970۔ ۱۰ مئی ۲۰۱۹ء۔

___، پاکستان فلم میگزین۔ http://pakmag.net/film/db/history.php?gid=1970%20reg=1971 ۔ ۱۰ مئی ۲۰۱۹ء۔

لوٹے ہوئک [Lotte Hoek]۔

''Cross-wing Filmmaking: East Pakistani Urdu Films and Their Traces in the Bangladesh Film Archive''

مشمولہ *Bio Scope:South Asian Screen Studies*۔ جنوری ۲۰۱۵ء۔

https //:journals.sagepub.com/doi/abs/10.1177/0974927614547989journalCode=bioa

۱۱ جون ۲۰۱۹ء۔